ગુજરાતી નાટ્યવિવેચન

ડૉ. દીપક ભાનુશંકર ભટ્ટ



ગુજરાતી નાટ્યવિવેચન

ડૉ. દીપક ભાનુશંકર ભટ્ટ

પ્રકાશક
ડૉ. દીપક ભાનુશંકર ભટ્ટ
૯/૧૯૮, મેઘાણીનગર, ગુજરાત હાઉસિંગ બૉર્ડ
અમદાવાદ-૩૮૦૦૧૬

Gujarati Natya Vivachan
written by Dr. Deepak B. Bhatt

વિતરક
બાબુભાઈ હાલચંદ શાહ
પાર્શ્વ પબ્લિકેશન, નિશા પોળ, ઝવેરીવાડ,
રિલીફ રોડ, અમદાવાદ - ૩૮૦૦૦૧

પ્રથમ આવૃત્તિ : ૨૦૦૫

પૃષ્ઠસંખ્યા : ૬+૧૬૬

નકલ : ૫૦૦

કિંમત : ૮૦.૦૦

પ્રકાશક :
ભટ્ટ દીપક ભાનુશંકર
૯/૧૯૮, મેઘાણીનગર,
ગુજરાત હાઉસીંગ બોર્ડ અમદાવાદ-૩૮૦૦૧૬
ફોન : ૨૨૬૮૨૮૪૭

ટાઇપસેટિંગ :
શારદા મુદ્રણાલય
૨૦૧, તિલકરાજ પંચવટી
પહેલી લેન, આંબાવાડી,
અમદાવાદ-૩૮૦૦૦૬

મુદ્રક :
ભગવતી ઑફસેટ
૧૫/સી, બંસીધર એસ્ટેટ,
બારડોલપુરા, અમદાવાદ-૩૮૦૦૦૪

ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમી, ગુજરાત રાજ્યના આર્થિક સહયોગથી પ્રકાશિત

અર્પણ

પૂ. જયાબહેન (બા)

તથા

પૂ. ભાનુશંકર શાંતિલાલ ભટ્ટ, (બાપુજી) – વાસંતી (પત્ની)

તથા

શ્રી 'ભગવાન' વ્યાસ

"નમોસ્તુતે વ્યાસ વિશાલ બુદ્ધે, ફુલ્લારવિન્દાયત્ પત્રનેત્ર ।
તેન ત્વયા દીપક તૈલપૂર્ણ પ્રજ્વાલિતો જ્ઞાનમયઃ પ્રદીપઃ"

ઋણસ્વીકાર

નમ્રતાપૂર્વક આ મિત્રો અને વંદનીય વડીલોનો આભાર માનું છું. પીએચ.ડી. થયા પછી પુસ્તક પ્રકાશન સુધી જેમનો સહકાર મળ્યો છે. તેવા આચાર્યશ્રી હરેન્દ્રભાઈ ત્રિવેદી, આદરણીય શ્રી હર્ષદ ત્રિવેદી અને બિન્દુ ભટ્ટ, તથા ખેડા આર્ટ્સ કૉલેજ, પ્રભુદાસ ઠક્કર આર્ટ્સ કૉલેજ, એસ.એલ.યુ.આર્ટ્સ કૉલેજ, ઉમિયા આર્ટ્સ, કૉલેજના સહુ અધ્યાપક મિત્રોનો પણ આ તબક્કે આભાર માનું છું.

નિવેદન

નાટકના વિવેચનના આ અભ્યાસને નિમિત્તે નાટકના રમ્ય સ્વરૂપની ઝાંખી થઈ. નાટક એ સાવ જ ઉપેક્ષિત સ્વરૂપ નથી તેનો ખ્યાલ આવ્યો. દરેક વિવેચકના નાટક સાથેના અનુબંધ મુજબ નાટક વિશેની તેમની અવધારણા શૈલી ઘડાતી અનુભવી. વિવેચન કેટલું બધું વ્યક્તિસાપેક્ષ અને પરંપરાથી પ્રભાવિત છે તેનો ખ્યાલ પણ આવ્યો.

ડૉ. સતીશ વ્યાસનું માર્ગદર્શન મને આ વિવેચનાનાં વિવિધ પરિમાણોનો પરિચય કરાવે છે. ઘણીવાર નહીં ઉકલતા કોયડા જેવા સિદ્ધાંતોના વિનિયોગની પ્રવિધિને તેમણે સહજ સ્પર્શ માત્રથી સ્પષ્ટતામાં રૂપાંતરિત કરી આપી છે. ડૉ. સતીશ વ્યાસના સ્નેહથી જ આ જ્ઞાનદીપ પ્રજ્વલિત છે એ વાત વીસરી શકાતી નથી.

જેમની પાસે હું પ્રત્યક્ષ કે પરોક્ષ રીતે સાહિત્ય-કલા-વિચારની શિક્ષા-દીક્ષા પામ્યો છું તે અધ્યાપક મિત્રોને હૃદયપૂર્વક યાદ કરું છું. શ્રી વિશ્વનાથ પવારે કાળજીપૂર્વક શોધ નિબંધને ટાઇપ કરી આપ્યો અને ઝીણવટથી પ્રૂફ વાંચી આપ્યું અજિત મકવાણાએ. આ બંને મિત્રોનો આભારી છું.

સમરું છું આ મિત્રોને

વાસંતી, તન્વી – નરેશ, નવનીત, અશોક, કિન્નરી-નિધિ, પછાડ મિત્રો અને એ સહુ સ્નેહી-સ્વજન મિત્રોને વિદ્યાર્થીમિત્રોને જેમણે મારી સર્જક-ભાવક ચેતનાને ઝંકૃત કરી જાગતી રાખી છે.

– દીપક ભટ્ટ

અનુક્રમ

૧ પ્રકારલક્ષી સમીક્ષા અને નાટ્યસમીક્ષા

પ્રકારલક્ષી સમીક્ષાનો મુખ્ય હેતુ પ્રકારોની ભિન્નતા અને વિશિષ્ટતાને તારવી તેના વ્યાવર્તક લક્ષણો, વિકાસ આદિની સમીક્ષા કરવી. નવલકથા, વાર્તા, એકાંકી, સૉનેટ આદિ પ્રકારોની આગવી ઓળખ છે. દરેક પ્રકારને વિશિષ્ટતા અને મર્યાદા પણ છે. આ મર્યાદા અને વિશેષતા જ એને અન્ય કરતાં ભિન્ન બનાવે છે. પ્રકારલક્ષી વિવેચના આ ભિન્નતાનું અવલોકન કરે છે અને સમયાંતરે તેનું પુનઃમૂલ્યાંકન પણ કરે છે. નવલકથા અને નાટક કે એકાંકી અને વાર્તામાં એવા તબક્કા આવે છે જ્યારે નાટકમાં નવલકથાના લક્ષણો ને નવલકથામા નાટકની લાક્ષણિકતા જોવા મળે; વાર્તા-એકાંકીમાં વારંવાર પેલી ભેદરેખા ભૂંસાઈ જવાનો ભય રહેતો હોય છે. પ્રકારલક્ષી સમીક્ષા આ દરેક પ્રકારનાં વ્યાવર્તક લક્ષણો નક્કી કરી તેના ભિન્નત્વને તથા વિશેષતા મર્યાદાઓને ચિહ્નિત કરે છે.

પ્રકારલક્ષી વિવેચનાનું કાર્યક્ષેત્ર એ રીતે જોઈએ તો સાહિત્યસ્વરૂપના પ્રાગટ્યથી માંડીને તેના એક સમય સુધીના વિકાસનું આકલન કરી તેમાં તે પ્રકારનો કેવો, કેટલો વિકાસ થયો, તેણે ઉપાદાનનો ઉપયોગ કેવો કર્યો, કેવી નવી શક્યતાઓ જન્માવી આદિ અનેક તત્ત્વો પર અન્વેષક દૃષ્ટિ રાખવાનું છે. કૃતિ – સર્જનની પાછળ સમીક્ષા સિદ્ધાંતો હોય છે કે ઘડાતાં હોય છે. પરંતુ એક સ્વરૂપ માટે ઘડાયેલા સિદ્ધાંતો બધાને લાગુ પાડી શકાતા નથી. સંસ્કૃત સાહિત્યમાં 'કાવ્ય' એ સમગ્ર સાહિત્યના સંદર્ભમાં પ્રયોજાતી સંજ્ઞા છે. ''કાવ્યેષુ નાટકમ્ રમ્યમ્' એમ કહેવાયું ત્યારે સકલ-સમગ્ર સાહિત્યમાં 'નાટક' નામનો જે પ્રકાર છે તે 'રમ્ય' છે એમ કહેવું છે. પરંતુ સમસ્યા તે પછીથી આરંભાઈ. નાટકને કાવ્યનો જ એક પ્રકાર માનીને તેની સમીક્ષા થવા માંડી. ભરત નાટ્યશાસ્ત્રમાં 'રસ એ નાટકનો પ્રાણ છે' કહેતી વખતે નાટકના સંદર્ભે જ 'રસ'ની ચર્ચા છેડવામાં આવી છે. એરિસ્ટોટલનું 'કાવ્યશાસ્ત્ર' એ ખરેખર તો 'નાટ્યશાસ્ત્ર'નો ગ્રંથ છે, પરંતુ નાટકને આરંભથી જ 'કાવ્ય', પદ્ય માનવામાં આવ્યું. આથી નાટકની સમીક્ષા પણ કાવ્યસંબંધી

સિદ્ધાંતોને આધારે થઈ. પ્રકારલક્ષી સમીક્ષા તો નાટક અને કાવ્યના ભિન્નત્વને – અક્ષુણ્ણ રાખવાનો યત્ન કરે કે એણે કરવો જોઈએ. પરંતુ આ બાબતે તેવું થયું નહીં. આધુનિક વિવેચકો-નાટ્યશિક્ષકો પણ નાટકને આજેય 'દૃશ્યકાવ્ય' કે કાવ્યના જ એક પ્રકાર તરીકે માનવા તત્પર છે. અલબત્ત, ભરત નાટ્યશાસ્ત્રમાં ભરત નાટકના 'પ્રયોગ'ને મહત્ત્વનો ગણીને 'અભિનય'ની સમીક્ષા કરે છે – માર્ગદર્શન કરે છે. અભિનવગુપ્ત ભરતનાટ્યશાસ્ત્રની સમીક્ષા કરે છે ત્યારે 'અભિનવ ભારતી'માં જાહેર કરે છે કે નાટકને જ્યાં સુધી પ્રયોગમાં મૂકવામાં ન આવે ત્યાં સુધી રસાસ્વાદની કોઈ શક્યતા નથી. ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર પછી 'અભિનવ ભારતી' (અભિનવગુપ્ત) અને 'દશરૂપક' (ધનંજય) યોગ્ય રીતે નાટકની વ્યાખ્યા કરે છે. 'અવસ્થાનુકૃતિમ્ નાટ્યમ્' દૃશ્યરૂપે અભિનય દ્વારા થાય તે નાટ્ય – એમ 'દશરૂપક' કહે છે. પરંતુ તે પછી વિશ્વનાથના 'સાહિત્યદર્પણ'થી દૃશ્યશ્રાવ્ય કાવ્યનો ભેદ પડે છે. નાટકનું વ્યાવહારિક પ્રયોગશીલ પરિમાણ 'દૃશ્યકાવ્ય'ની છાપ નીચે દબાઈ જાય છે. વિશ્વનાથ નાટકને દૃશ્યકાવ્ય ગણી આગળ વધે છે અને તેના દશ પ્રકારોની ચર્ચા કરે છે. ભરતનાટ્યશાસ્ત્રનો અભ્યાસ પછી વ્યવહાર – પ્રયોગ – સંયોજનની દૃષ્ટિએ ભાગ્યે જ થયો છે. નાટક વિશેની સમીક્ષામાં બે ભેદ પડ્યા ત્યારથી જ સાચુ નાટક લુપ્ત થયુ. પ્રકારલક્ષી સમીક્ષાએ 'પ્રકાર'ની હયાતીને તેના પૂરા વિસ્તાર સાથે અભ્યાસવાની હોય છે. પરંતુ બને છે એવું કે પરંપરા જૂની સમીક્ષા પદ્ધતિને કારણે નવા સિદ્ધાંતો સ્થાપવાનું સાહસ કરનારા સમીક્ષકો ઓછા મળે છે. આથી રસની મીમાંસા પુષ્કળ માત્રામાં કાવ્યના સંદર્ભે થઈ. નાટકને પણ કાવ્યના જ એક ભાગરૂપે સમીક્ષકોએ તપાસ્યા કર્યું. તેમાંથી રસ નિષ્પત્તિનાં કારણો શોધવા – નિપજાવવાના પ્રયત્નો થયા કર્યા પણ નાટ્યશાસ્ત્રનું સાચું – યથાર્થ અર્થઘટન કરી શકાયું નહીં.

પ્રકારલક્ષી સમીક્ષાનું મહત્ત્વ ઘણું છે. નાટક અને કાવ્ય વચ્ચેના ભેદને હવે આપણે સ્પષ્ટ કરી શક્યા છીએ છતાં નાટકના સ્વરૂપને પામવામાં તેની વિશિષ્ટતાઓથી તેને સમજવામાં ગેરસમજને અવકાશ રહે છે. નાટકનું ઉપાદાન અન્ય સાહિત્યસ્વરૂપોની જેમ જ – શબ્દાર્થ – છે આથી નાટકને પણ અન્ય પ્રકારોની જ પદ્ધતિએ મૂલવવામાં આવે છે. નવલકથા કે નવલિકાના નિયમો નાટક – એકાંકીને લાગુ પાડી શકાય નહીં તે વાત હજી બહુ ઓછા સમીક્ષકો સમજી શક્યા છે. વસ્તુ-સંકલના, વાતાવરણ, કેન્દ્રભૂત સંઘર્ષ, પાત્રાલેખન, આરંભ-અંત આદિ લાક્ષણિકતાથી નાટકનું વિશ્લેષણ થઈ શકતુ હોવા છતાંય નાટક માટે તે પર્યાપ્ત નથી. નાટક એ સાવ વિશિષ્ટ કલાસ્વરૂપ છે. અન્ય સાહિત્યસ્વરૂપો કરતાં તે આગવી રીતે વિકાસ પામ્યું છે. સાથે તે માત્ર વાઙ્મય કે પ્રત પૂરતું મર્યાદિત નથી. તેનો

પ્રયોગ આવશ્યક છે. આથી નાટક અને અન્ય સાહિત્યસ્વરૂપોની સમીક્ષામાં ભિન્નતા રહેવાની.

નાટક રજૂઆતલક્ષી છે. આખ્યાન કે પદ્યવાર્તા જેવાં સ્વરૂપોની જેમ તે પણ કથનકેન્દ્રી અને પ્રસ્તુતિનું ચરિત્ર ધરાવે છે. આખ્યાનની સમીક્ષા કરતી વખતે તેનાં રજૂઆતના – પાસાને નજરઅંદાજ કઈ રીતે કરી શકાય ? આખ્યાન કહેવાતું હોય ત્યારે જ તેના ધ્વનિ સૌંદર્યને પામી શકાય અન્યથા તેના વાચન-પઠનથી જે બોધ થાય તેમાં તેના સ્વરૂપની વિશિષ્ટતાનો સંપૂર્ણ ખ્યાલ આવી શકે નહીં. નવલકથા – વાર્તા આખ્યાનમાં ઉપાદાન – માધ્યમની સમાનતા હોવા છતાંય પ્રકારાન્તર્ગત જે વિશિષ્ટતા છે તે જ તેમને એકબીજાથી પૃથક્ કરે છે.

નવલકથા-નાટકનાં વ્યાવર્તક લક્ષણો તપાસતાં કેટલીક બાબતોમાં પ્રથમ નજરે સામ્ય જણાય છે. જેમકે કથાવસ્તુ, પાત્રાલેખન-ચરિત્ર ચિત્રણ, વાતાવરણ, આદિમાં પ્રારંભિક સમાનતા જણાય છતાંય નાટક અને નવલકથાની અભિવ્યક્તિ રીતિમાં મોટો તફાવત છે. એક જ વસ્તુને લઈને લખાયેલા નાટક- નવલકથાના આસ્વાદમાં ભેદ પડતો સમીક્ષકોએ અનુભવ્યો છે. નાટકની સમીક્ષા થાય છે ત્યારે હમેશાં તેની પ્રતને આધારે થાય છે. પ્રકારલક્ષી સમીક્ષા નાટકને અન્ય કરતાં ભિન્ન ગણે છે છતાંય નાટકની વિશિષ્ટતા તેના પ્રયોગમાં રહેલી છે તે વાતને નજરઅંદાજ કરે છે. નાટકની સમીક્ષા કરતી વખતે તેના સ્વરૂપને પહેલાં સમજી લેવું આવશ્યક છે.

નાટક શબ્દબદ્ધ થયું તે પૂર્વે નૃત્ય આદિ કલાઓની સાથે આંગિક ચેષ્ટાઓથી લોક સમક્ષ રજૂ થતું હતું. નૃત્યથી તેને અલગ પાડે છે શબ્દ. શબ્દ અન્ય સાહિત્યસ્વરૂપોનું પણ માધ્યમ છે. આથી નાટક વિશેનાં નિરીક્ષણો કે સમીક્ષાઓ તેના વાઙ્મય સ્વરૂપને ધ્યાનમાં રાખે છે. નાટકનું સ્વરૂપ મૂળથી જ પ્રયોગલક્ષી છે તે વાત વીસરાઈ જાય છે. નાટક લખાય છે ત્યારે તે અવશ્ય સાહિત્ય રૂપ ધારણ કરે છે. પરંતુ 'નાટક' ત્યારે જ બને છે જ્યારે તે તેની પૂરી શક્યતા સાથે મંચ પર ખેલાય છે. નાટક એ 'દૃશ્ય-શ્રાવ્ય ક્રીડનીયક' છે એ વાત વીસરીને તેની પ્રતને જ સામે રાખી સમીક્ષા કરવામાં તેની વિશિષ્ટતાની ઉપેક્ષા થવાનો ભય રહેલો છે. નાટકના પ્રયોગ વિશે વાત કરીએ ત્યારે તો વાઙ્મયની ઉપેક્ષા પણ થઈ શકે નહીં. નાટક તેની સાથે જોડાતી કલાઓની સંવાદિતામાંથી જન્મે છે. મંચ પર ભજવાય છે ત્યારે જ નાટક અસ્તિત્વમાં આવે છે. 'મનની રંગભૂમિ' પર ભજવાતા નાટકો હોઈ શકે જ નહીં. મનની રંગભૂમિ પર તો નવલકથા વાર્તાનાં કથાનકો – પાત્રો પણ ભજવાતા હોય છે. તેથી શું તેનેય નાટક કહી દેશું ? નાટક એવી કોઈ વાયવી વાતોમાં માનતું નથી. તે સંપૂર્ણ રીતે ભૌતિક છે ને મંચ પર જ તેની રજૂઆતથી

આધિભૌતિક અનુભૂતિ કરાવી શકે તેવી ક્ષમતા ધરાવે છે. નાટકના સ્વરૂપની આ ક્ષમતાને અવલોકવાનું કે અભ્યાસવાનું આપણા સમીક્ષકો વીસરી ગયા છે.

સાહિત્યનું તત્ત્વ નાટ્યપ્રયોગ માટે આવશ્યક છે. નાટકનું એક ઘટકતત્ત્વ હોવા છતાં નાટ્યનું વાઙમય સ્વરૂપ અભિનેયતાને અર્થે જ હોય છે, અને નાટ્ય-પ્રયોગમાં સૌથી મહત્ત્વનું સ્થાન પ્રયોગ – અભિનયનું જ હોય છે. નાટક એ રીતે અભિનયાશ્રિત છે, એ રીતે જ વાણી વિના પણ નાટક શક્ય નથી. નાટક અને સાહિત્યને ગાઢ સંબંધ છે પરંતુ એથી તેની સમીક્ષા તેના વાઙ્મય સ્વરૂપને આધારે જ કરી શકાય નહીં. તેની અભિનેયતા પણ ધ્યાન સામે રાખવી પડે. નાટક અને અન્ય સાહિત્યપ્રકારોમાં શબ્દ માધ્યમ છે પરંતુ નાટકનો શબ્દ ક્રિયાત્મક છે. ક્રિયાને પ્રેરનારો શબ્દ નાટકમાં પ્રયોજાય છે. અર્થ પહોંચાડવાની કે છાપ પાડવાની જે શક્તિ શબ્દની છે તેવી જ શક્તિ અભિનયમાં પણ રહેલી છે. શબ્દ અને અભિનયની એકતા દ્વારા પરિસ્થિતિબદ્ધ લાગણીની અભિવ્યક્તિ થાય છે. નાટકની વિશેષતા એ છે કે ભાષાના માધ્યમે નાટકનું કાર્ય અને વસ્તુતઃ પાત્રોક્તિઓ દ્વારા – સંવાદ દ્વારા એટલે કે વાણી અને અભિનયના સંયોજન દ્વારા વ્યક્ત – પ્રગટ થાય છે. કથાકાવ્યો કે નવલકથા આદિમાં પાત્રો, પરિસ્થિતિઓ, ઘટનાઓ, કાર્ય, સંઘર્ષ, પરાકાષ્ઠા આ બધું જ હોય છે, નાટ્યાત્મક ક્ષણો પણ હોય છે છતાં નાટકમાં અભિનય અને વાણી – પાત્રોક્તિ વચ્ચે જે સંવાદિતા છે તે જ તેને વિશિષ્ટતા બક્ષે છે.

નાટકને અન્ય પ્રકારોથી જુદું પાડતું પરિબળ માત્ર અભિનય જ નથી. નાટક મિશ્ર કલા છે. સંગીત, શિલ્પ, સ્થાપત્ય, પ્રકાશ, ધ્વનિ આદિ અનેક કલાઓના સમુચ્ચયથી નાટક મંચ પર પ્રગટે છે. નાટકની સમીક્ષા કરતી વેળાએ તેના વસ્તુ – પાત્ર કે સંવાદની સાથે જ તેના પ્રયોગને – ભજવણીને ધ્યાનમાં રાખવી આવશ્યક છે. ભજવણીને ધ્યાનમાં રાખવા સાથે જ બીજી પણ કેટલીક બાબતો નાટ્યસમીક્ષકે તપાસવી જોઈએ. જેમકે, નાટક ભજવાય છે ત્યારે માત્ર સંવાદ – અભિનય જ નહીં પણ એને ઉપકારક કે અનુરૂપ – આવશ્યક વિભાવ સામગ્રી – સેટિંગ્સ, દૃશ્યયોજના, લાઇટ, સંગીત આદિનાં વિનિયોગની સમીક્ષા અવશ્ય થવી જોઈએ. અન્ય સ્વરૂપોની સમીક્ષા તો પઠન – પાઠન કે ભાવનથી થઈ શકે પણ નાટકની સમીક્ષા કરવા માટે વિશિષ્ટ પ્રકારની ક્ષમતા કેળવવી પડે. મંચ પર ભજવાતા નાટકને પામવા માટે મંચલિપિ, સમૂહનો જ્ઞાન, પ્રકાશઆયોજન ને સંગીતનિયોજનની સમજ કેળવવી આવશ્યક થઈ પડે. નાટક જોયા પછી સહજોદ્ગાર કરવો કે નાટક આવું કે તેવું છે તેમ નહીં પણ નાટક તેના સંપૂર્ણ અર્થમાં કેવું પ્રગટ્યું છે તેની સજ્જ ભાવક દ્વારા થતી સમીક્ષામાં કંઈક વજૂદ હોઈ શકે.

નાટક લોકાશ્રિત કલાપ્રકાર છે. નટચમૂ દ્વારા ભજવાય છે ને જનસમુદાય દ્વારા ભોગવાય છે. તેનો મુખ્ય આશય જન રંજનનો રહ્યો છે. આરંભકાળમાં એ જ આશયને મુખ્ય બનાવી લોકરુચિ અનુસાર નાટકો લખવા-ભજવવામાં આવતાં. પરંતુ નાટકની લોકપ્રભાવક અસરને ધ્યાનમાં લઈ વિશ્વમાં નાટકના સંદર્ભે ઘણાં પરિવર્તનો આવ્યાં. નાટકમાં જીવનનો ધબકાર સહુ પહેલાં પ્રગટતો હોય છે. નાટક મંચ પર જિવાતુ હોય છે ને પ્રેક્ષકોમાં પણ જિવાતું હોય છે. આથી લોકોમાં કે સમાજમાં જે ઘટના બને તેની સારી-માઠી અસર નાટકમાં દેખાતી. નાટક દ્વારા સમાજનાં દૂષણો સામેનો અભિગમ પણ કેળવાતો, સુધારો પ્રબોધવામાં આવતો. નાટક પર વિશ્વ નાટ્ય સમાજોમાં થતી હલચલોની સ્વાભાવિક અસરો પડે છે. આરંભની સાંકેતિક પદ્ધતિએ ભજવાતાં નાટકો પછી વાસ્તવિક શૈલી અને અતિરંજનમાં સરી પડતી રંગભૂમિના વિકાસ પતનની તવારીખ પણ નાટ્યસમીક્ષકે તપાસવી પડે છે. વિવિધ કલા આંદોલનોની અસરો નાટક પર પડી. શૂન્યવાદ, અસ્તિત્વવાદ, વાસ્તવવાદ, પ્રગતિવાદ, દાદાવાદ ને ઍબ્સર્ડની અનુભૂતિ કરાવતાં નાટકોને તપાસનારા સમીક્ષકે આ બધા જ પ્રદેશોમાં ગતિ કરવી જ પડે. વિશ્વની રંગભૂમિ સાથે તેમાં થતાં પરિવર્તનો સાથે અનુસંધાન રાખનાર નાટ્યસમીક્ષક જ ઉત્તમ સમીક્ષાઓ આપી શકે એટલું જ નહીં, નાટ્યપ્રકારના વિકાસને મદદરૂપ થઈ શકે તેવાં માર્ગ કે દિશાદર્શક સૂચનો પણ કરી શકે.

નાટકનાં વસ્તુ, પાત્ર અને સંવાદ, રસ આદિની ચર્ચા વાઙ્મય સ્વરૂપને આધારે – પ્રતને આધારે થતી રહી છે. પરંતુ 'વસ્તુ' મંચ પર ભજવાશે ત્યારે કેવો અનુભવ કરાવશે તે જાણવા માટે તો મંચ પર ભજવાતા નાટકને જ જોવું જોઈએ. નાટ્યસમીક્ષકે નાટક જ નહીં તેના ઐતિહાસિક પરિપ્રેક્ષ્યને પણ ધ્યાનમાં રાખવા પડે. આરંભનું નાટક ખુલ્લા મંચ પર પ્રસ્તુત થતું. પ્રેક્ષકો પણ નિકટ અને વિવિધ દશ્યોના પડદા તૈયાર, મંચ પણ વિશાળ આથી નટને તો ખેલણની મજા પડે પણ નાટ્યકારને પણ નાટકને ખિલવવાની મજા પડે. થિયેટરો બંધાયાં તે પહેલાં માંડવા બાંધીને નાટકો ભજવાતાં; પણ થિયેટર બંધાયા પછી અભિનયની સાહજિકતામાંથી નટો અતિરંજિત અભિનય તરફ વળે છે. થિયેટરમાં એક જ ફ્રેમ અને પડદાની મર્યાદામાં નાટક લખવું અને ભજવવું, બંને બંધનમાં આવી પડે છે. જે તે સમયની રંગભૂમિની મુશ્કેલી અને વિશેષતા નહીં સમજી શકનારા – જાણનારા સમીક્ષકને નવી રંગભૂમિ સાથે અનુસંધાન કેળવવામાં સમસ્યા નડી શકે. સિંહનાદી કલાકારો થિયેટર અને હૉલમાં ભજવાતાં નાટકોને કારણે – દર્શનને કારણે થયા. પ્રેક્ષકો દૂર હોવાને કારણે નાનામાં નાનો સંવાદ પણ દૂર બેઠેલા પ્રેક્ષકને પણ સંભળાવો જોઈએ આથી નાજુક પ્રસંગોએ પણ કલાકારને અભિનય કરવામાં પડતી

મુશ્કેલી – મર્યાદા જાણતો હોય તો આજના સંદર્ભમાં જ્યારે અદ્યતન ધ્વનિયોજનાની વ્યવસ્થા હોય ત્યારે ઐતિહાસિક સંદર્ભમાં તેને મૂલવી શકે.

ભરત નાટ્યશાસ્ત્રમાં નટ-પ્રેક્ષક સંબંધ વિશે સમીક્ષા થયેલી છે. નવા સંદર્ભમાં પણ પ્રેક્ષક પર થતી નાટકની અસરો વિશે સભાન રહીને નોંધ લવી પડે છે. બર્તોલ બ્રેખ્ત જેવા નાટ્યકારો પ્રેક્ષકની તન્મયતામાં નહીં પણ સક્રિયતામાં નાટકની ઇતિશ્રી જુએ છે. આથી વિભાજનશૈલીનો વિનિયોગ નાટકોમાં કરે છે. નાટક અહીં અંધકારમાં નહીં પણ અજવાળામાં બતાવાય છે. નટ-પ્રેક્ષક સંબંધ વિશે સમીક્ષકે પણ સભાન રહી ચર્ચા કરવી આવશ્યક હોય છે. નાટક માત્ર મનોરંજન જ નહીં જનજાગૃતિના આશયને પણ સિદ્ધ કરે તેવું સ્વરૂપ છે. તેની આ શક્યતાને પૂર્વેના નાટ્યકારો – સમીક્ષકોએ જોઈ-તપાસી છે. એને કારણે નાટકમાં પ્રચારલક્ષીતાય પ્રવેશી. કલાત્મકતાને ભોગે આવું કશું ચલાવી લઈ શકાય નહીં. સમીક્ષકની જવાબદારી આવા પ્રસંગે વધી જાય છે.

નાટકમાં 'આહાર્ય'ની જાણકારી પણ એટલી જ લાભપ્રદ છે. પહેલાં ગ્રીક-રોમનાં નાટકોમાં મુખવટો – મહોરાં પહેરીને અભિનય થતો. નાટક જાડી કળા હોવાથી મનોભાવોને મુખભાવોને વ્યક્ત કરવા સહજ નહોતાં, આથી પાત્રની મનઃસ્થિતિ પ્રમાણેનાં મહોરાં પહેરીને અભિનય થતો. પછીથી 'મેકપ' અને વેશભૂષામાં ઘણો વિકાસ થયો. નાટકમાં ભજવાતાં પાત્રોના મનોભાવોને વ્યક્ત કરવામાં કે વ્યક્તિને સમજવામાં 'મેકપાદિ' મહત્ત્વના છે. સમીક્ષકે એ બાબતે પણ સભાન રહેવું પડે. કેમકે, પ્રકાશ આયોજનની મદદથી ચહેરા પર બદલાતા ભાવોને ઊપસાવી શકાય છે. તેમાં દિગ્દર્શકની સૂઝ પણ મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે. મંચ પરની અનેક કરામતો વિશે પણ સમીક્ષકે તત્પર રહેવું પડે. મંચલિપિ નાટ્યાંતર્ગત કરામતો આદિનો અભ્યાસ સમીક્ષકે કરવો આવશ્યક હોય છે.

મંચ પર ભજવાતા નાટકની સમાંતરે શેરી-નાટકો પણ ચાલે છે. 'દર્શન' – ચિત્રફ્રેમમાં ભજવાતું નાટક અને વર્તુળમાં લોકોની વચ્ચે કશાય સાધનસરંજામ વિના, મેકપ, શણગાર, પ્રકાશ-આયોજન વિના ભજવાતું નાટક અનેક નવી શક્યતા ખોલી આપે છે. 'ભવાઈ' જેવું લોકનાટ્ય પણ આમ અનેક રીતે 'સંપૂર્ણ નાટ્ય' હતું. સમીક્ષકે આવાં નાટકોની પણ યથાર્થ સમીક્ષા કરવી ઘટે.

નાટ્યસમીક્ષાનાં ધોરણો સતત પરિવર્તનશીલ રહેવાનાં. યુગસંદર્ભ અને મંચનશૈલી સાથે નાટક પણ પોતાની જુદી છાપ પાડવાનું. ત્યારે જડ-રૂઢ થયેલી સમીક્ષા કશું નવું સંપડાવી – સંશોધી શકે કે કેમ તે વિશે પ્રશ્ન છે. છતાં જે ભજવાય છે કે ભજવી શકાય છે તે જ નાટક છે, તે વધારે ને વધારે રૂઢ થતું જ જવાનું. નાટક ખુલ્લા મંચ પરથી 'દર્શન'માં – થિયેટરમાં હૉલમાં, દીવાનખાનામાંથી લોકોની

વચ્ચે શેરીમાંય પહોંચ્યું છે. તેનો વિકાસ અવશ્ય થયો છે છતાં નાટ્યવિવેચન હજી એને દિશા ચીંધી શક્યું નથી નાટકના અનેક પરિમાણી સૌંદર્યને પામવા માટે બધાં જ પરિમાણોને જોઈ શકતી સક્ષમ સમીક્ષાની અપેક્ષા છે. આજે નવા સમીક્ષકો પાસે ઘણુંબધું નાણી-માણી જોવાની તૈયારી છે તો સામે છેડે નાટકને ભજવનારા નટોએ 'નાટક' સિદ્ધ કરવાના પ્રયત્નો છોડ્યા છે. લોકરુચિ હંમેશા નાટકને પ્રેરે છે તેમ આજે પણ બન્યું છે.

પ્રકારલક્ષી સમીક્ષાથી નાટ્યસમીક્ષાની ભિન્નતા નાટકની જીવંતતા હયાતીને કારણે છે. નાટકની જીવંતતા જ તેની સમીક્ષાનાં ધોરણો નક્કી કરે છે. આથી રંગમંચની નાટ્યકારની પ્રેક્ષકની અપેક્ષાએ નાટક વૈવિધ્યસભર આકારો ધરે છે. નાટ્યાનંદ એ અન્ય સાહિત્યસ્વરૂપોના આસ્વાદથી મળતા આનંદ કરતાં વિશિષ્ટ છે. ચોક્કસ સમયમાં રંગભૂમિ પર તેને વ્યક્ત થવાનું હોવાથી નવલકથા કરતાં તેનું કાઠું વધારે સુશ્લિષ્ટ અને સંકલિત હોય છે. નાટ્યસમીક્ષા એ ગતિશીલ 'નાટ્ય'ની સમીક્ષા છે તેને ધીમાં ડગ ભરવાં ચાલે નહીં, તેણે તો નાટકની આગળ થઈ દિગ્દર્શન કરવાનું છે.

૨

સુધારક યુગમાં નાટક વિશેનું વિવેચન

અંગ્રેજી શાસનના સંસ્કાર આંદોલનોએ ગુજરાતી સર્જકને જાગ્રત કરવાનું કામ કર્યું. અંગ્રેજી કેળવણી પામેલા સર્જકોએ ગુજરાતી સાહિત્યને અનેક રીતે સમૃદ્ધ કરવાનું આરંભ્યું. આ સમય દરમિયાન આપણે ત્યાં લોકનાટ્ય ભવાઈનું ચલણ ગામેગામ હતું. સંસ્કૃત નાટકોના છૂટાછવાયા પ્રયોગો થતા રહેતા હતા. ગુજરાતી સાહિત્યમાં નવાં સાહિત્યસ્વરૂપોની ભરમાર હતી. ગુજરાતમાં નાટકની પરંપરા ઘણી જૂની. હેમચંદ્રાચાર્યના સમયે સંસ્કૃત નાટકો ભજવાતા એ પછી લોકનાટ્ય ભવાઈ લઈને અસાઈત ઠાકર આવે છે. તેમના ભવાઈ વેશોમાં તત્કાલીન ગુજરાતી સમાજનું ચિત્ર તેમણે આલેખ્યું. ગુજરાતમાં લોકનાટ્ય અને સંસ્કૃત નાટકોની દીર્ઘ પરંપરા હોવા છતાંય પહેલું નાટક લખાય છે ત્યારે ભારતીય કે ગુજરાતી લોકનાટ્ય કે શાસ્ત્રીય નાટ્યની પરંપરાનો સ્પર્શ ભાગ્યે જ થતો જણાય છે. દલપતરામ પહેલું રૂપાંતર ઈ.સ. ૧૮૫૧માં એરિસ્ટોફેન્સના 'પ્લુટસ' પરથી કરે છે તે 'લક્ષ્મી' નાટકમાં કે ૧૮૬૯માં લખાયેલા 'મિથ્યાભિમાન'માં લોકનાટ્ય – ભવાઈની અસર દેખાય છે. પણ જેને આપણે પ્રથમ ગુજરાતી નાટકનું ગૌરવ પ્રદાન કરીએ છીએ તે 'ગુલાબ'માં આપણી સંસ્કૃતિ કે પરંપરાનો સ્પર્શ જણાતો નથી. ભજવાતા નાટકોની પ્રત કદીય પ્રગટ થઈ નહોતી આથી સાચા મૌલિક નાટકની શોધમાં 'ગુલાબ' (નગીનદાસ મારફતિયા) ખીલી આવ્યું. 'ગુલાબ'ને ભજવાતુ ભાગ્યે જ કોઈએ જોયું હશે છતાંય તે ગુજરાતી ભાષાનું પહેલું મૌલિક નાટક છે. ભવાઈની અશ્લીલતા સામે તે સમયના વિદ્વાનો – સર્જકોએ શિષ્ટ નાટકોની આવશ્યકતા જોઈ. ભવાઈ સામેનો વિરોધ એટલો પ્રબળ હતો કે ભવાઈ જેવું આપણી ભૂમિમાં જ ઊગેલું, ભૂમિના પ્રશ્નોથી જોડાયેલું, સમાજમાં જાગૃતિ આણવા મથતું ને સાથે જન-મન-રંજન કરતું એવું 'આપણું' લોકનાટ્ય ધીમે ધીમે નામશેષ થવા માંડ્યું. ભવાઈનાં સારાં ઉત્તમ તત્ત્વો પ્રત્યે ધ્યાન દોરનારા કે ભવાઈને શુદ્ધ કરવાના પ્રયત્નો કરનારા મહાનુભાવોએ માત્ર ભવાઈ જ નહીં તત્કાલીન રંગભૂમિ પર ભજવાતા નાટકો પ્રત્યે

પણ સુગાળવી દૃષ્ટિ નોંધી. ભવાઈ અને ભજવાતા નાટકો પ્રત્યેના આ નિષેધક અભિગમે નાટકના વિકાસની એક સાચી દિશાને બંધ કરી દીધી. સુધારો આખાય યુગનો ધર્મ હતો; આથી સુધારો પ્રબોધતા સર્જકોએ ભવાઈનાં ઉત્તમાંગોને પણ નજરઅંદાજ કર્યાં. સમાજને – સમાજનાં ઉત્તમ ચારિત્ર્યને ઘડવાનાં પ્રયત્નમાં એક ગાતું, રમતું ખેલતું લોકનાટ્ય તીવ્ર ઉપેક્ષા – તિરસ્કારનો ભોગ બન્યું.

નાટકની શોધ હતી. ભજવી શકાય તેવા અને શિષ્ટ – સાહિત્યિક નાટકોની શોધ તો 'ગુલાબ' આદિ નાટકોથી આરંભાઈ પણ નાટ્યવિવેચક વિના તેનું માર્ગદર્શન કોણ કરે ! સુધારક યુગમાં નાટકની જેમ અનેક સાહિત્યસ્વરૂપોની સાથે કૃતિવિવેચનનો આરંભ થયો છે. નાટક વિશેનું વિવેચન પણ આ સમયમાં આરંભાય છે. આપણા સર્જકો નાટકો લખે તો છે પણ સ્વરૂપ અંગેની તેમની સમજણ હજી બરાબર સ્પષ્ટ થતી નથી. દલપતરામ નાટક વિશે જે વાત કરે છે તેમાં નાટકની દશ્યાત્મકતાના ગુણની ચર્ચા છે – 'વાર્તારૂપે કે સંવાદ રૂપે નિબંધ લખેલો હોય તે કરતાં નાટકરૂપી નિબંધથી તથા તે જ નાટક કરી દેખાડવાથી માણસના મનમાં વધારે અસર થાય છે. જેમ ચહેરાપત્રક ઉપરથી કોઈ માણસની આકૃતિનું જેટલું જ્ઞાન થાય તે કરતાં ફોટોગ્રાફી – છબિ જોવાથી તેના ચહેરાનું વધારે જ્ઞાન થાય છે. તેમજ નાટક છે તે ફોટોગ્રાફી છબિ જેવું છે.' દલપતરામ નાટકને 'છબિ' સાથે સરખાવે છે ત્યારે નાટકમાં સમાજનું પ્રતિબિંબ પડે છે તેવી વિચારણામાં તેનાં મૂળ જણાય છે. નગીનદાસ મારફતિયા પણ 'ગુલાબ'ની પ્રસ્તાવનામાં નાટક વિશે કશી વાત કરતા નથી. નાટક પાશ્ચાત્ય શૈલીનું છે તેવી જ નોંધ પ્રસ્તાવનામાં એ કરે છે. નર્મદ નાટક લખે છે આજીવિકા માટે. ડાંડિયોમાં શાકુંતલના અનુવાદની નોંધ લીધી છે પણ તેના વિશે વિગતે કશી ચર્ચા કરી નથી. તત્કાલીન છાપાં – વર્તમાનપત્રોમાં નાટક – (રંગભૂમિ પર ભજવાતા)નાં અવલોકનો કે અહેવાલ મળે છે પરંતુ તેમાં સમીક્ષાનો અભાવ છે. નર્મદ-નવલરામ એ આદ્યવિવેચકો છે. નર્મદાશંકર લાલશંકર દવે પાસેથી નાટકના સ્વરૂપ અંગે મંતવ્યો મળે છે.

નર્મદાશંકર લાલશંકર દવે (૧૮૩૩-૧૮૬૬)

કવિશ્રી નર્મદે નાટકના એ આરંભકાળમાં નાટક વિશેની પોતાની સમજને વ્યક્ત કરી છે. નર્મદે પોતે પણ નાટકો લખ્યા હતા. નાટકના સ્વરૂપ વિશેના, તેના ઉદ્ભવ વિશેનો વિચાર તેમણે 'નાટક એક અંકનું પાત્ર' એ લેખમાં વધારે વિશદ રીતે વ્યક્ત કર્યો. 'કવિ અને કવિતા' એ લેખમાં 'નાટ્ય'ની વાત કરતી વખતે પાદટીપમાં તેમણે નાટકના ઉદ્ભવની વાત કરી છે. એટલું જ નહીં નાટકની વ્યાખ્યા આપવાનો તેમનો પ્રયત્ન છે. 'બોલવું, ચાળા કરવા, અને નાચવું, જે વિષયમાં છે તે નાટ્ય અથવા નાટક, બોલ્યા વગર (મૂંગા) હાવભાવ વગેરે ચાળા કરવા તે નૃત્ત

અને નૃત્ય એટલે માત્ર નાચવું. એ નાટકાદિકની રીત પ્રથમ ભરત નામના ઋષિએ ઈશ્વરની આજ્ઞા ઉપરથી કાઢી, પણ કેટલાક કહે છે કે એ રીતિઓ વેદમાંથી બ્રહ્માએ જુદી પાડી અને તેણે પછી ભરત નામના મુનિને કહી. તાંડવ અને લાસ્ય એ બે બીજી નાચવાની રીતિ છે. શિવે પોતાના સેવક તાંડુને શીખવી, તે ઉપરથી તાંડવ નામ પડ્યું ને લાસ્ય જાતનું નાચવું પાર્વતીએ ઉષા (ઓખા) રાણીને શીખવ્યું, જે ઓખાએ પછી દ્વારકાની સ્ત્રીઓને શીખવ્યું જ્યાંહાં ઓખાનો ધણી રહેતો હતો....'[1]

નર્મદ માત્ર નાટક જ નહીં નૃત્ત અને નૃત્યના ઉદ્ભવની પુરાણકથા કહે છે. જોકે અહીં આ વાક્ય ધ્યાનમાં લેવા જેવું છે. 'બોલવું, ચાળા કરવા અને નાચવું જે વિષયમાં છે તે નાટ્ય અથવા નાટક' – અહીં 'વિષય' એ નિબંધના કે લખાણના તત્કાલીન સંદર્ભમાં છે. દલપતરામ પણ નાટકને નિબંધનો જ એક પ્રકાર કહે છે.

'વાર્તારૂપે કે સંવાદરૂપે નિબંધ લખાયેલો હોય તે કરતાં નાટકરૂપી નિબંધથી તથા તે જ નાટક કરી દેખાડવાથી માણસનાં મન પર વધારે અસર થાય છે.'[2] દલપત-નર્મદ બંને નાટકને સ્વતંત્ર વિશેષ પ્રકાર માનતા હોય તેવું અહીં જણાતું નથી. પરંતુ નર્મદના બીજા એક લેખમાં નાટક વિશેની તેની પરિપક્વ સમજનો ખ્યાલ આવે છે. 'કવિતા જાતિ'એ લેખમાં નાટકને કાવ્યનો જ એક પ્રકાર માનીને વીરકવિતા, ગીતકવિતા, વનકવિતા, ઉપદેશકવિતા, વર્ણનકવિતા જેવા ભેદ પાડ્યા છે તેમાં 'નાટક'ને તેમણે કવિતા જાતિમાં ગણાવ્યું છે. 'નાટક – એ એવી રીતનું લખાણ છે કે જેમાં કવિ પોતાને નામે કોઈ બીજાઓનું વર્ણન નથી કરતો, પણ તે બીજાઓને બોલાવી તેમની વાત તેઓની જ પાસે કહેવડાવે છે. કોઈની વાત આપણે કરીએ તેના કરતાં તે કોઈ પોતાની વાત પોતે કરે એમાં સાચવટ અને એથી વધારે અસર હોય જ.... નાટક ગદ્યમાં હોય છે, પણ તેમાં પ્રસંગે પ્રસંગે કવિતા મૂકવામાં આવે છે.'[3] નર્મદ નાટકને કવિતાના એક પ્રકાર તરીકે ગણાવે છે ને સાથે બહુ જ મહત્ત્વની વાત પણ એ નાટક ગદ્યમાં હોય છે પણ તેમાં પ્રસંગે પ્રસંગે કવિતા મૂકવામાં આવે છે – કહેતી વખતે કરે છે. નાટક ગદ્યમાં હોય છે તેવી વાત આ યુગમાં નવલરામ કે રણછોડભાઈ દવે પણ કરતા નથી. નર્મદ પાસે આ સમજ તે સમયે હતી તે અદ્ભુત કહી શકાય તેવી વાત છે. પછીના સમયમાં પણ નાટકને – કાવ્યનું 'દૃશ્યકાવ્ય'નું જ સ્વરૂપ દૃઢતાથી માનવામાં આવ્યું હતું. તે ગદ્યમાં હોય છે ને પ્રસંગે પ્રસંગે કવિતા મૂકવાની સમજ નર્મદ પછીના નાટ્યસર્જકો કે વિવેચકોમાં દૂર સુધી ક્યાંય જણાતી નથી. નર્મદ 'કવિતા જાતિ' તેના બે ભેદ પાડીને કહે છે કે 'નાટક બે રીતનાં હોય છે, દુઃખ પરિણામક નાટક અને સુખ પરિણામક નાટક. પહેલા નાટકમાં મનના જોસ્સા, સદ્ગુણ, અન્યાય અને માણસ જાતનાં દુઃખ એઓનાં ચિત્ર પ્રત્યક્ષ માલૂમ પડે છે. ને બીજા નાટકમાં માણસ જાતની મૂર્ખાઈ, તેઓની રીતભાત,

તબિયત, ખોડ, મોજશોખ વગેરેનું નકલ દાખલ વર્ણન હોય છે. પહેલામાં કરુણારસનું પ્રાધાન્ય હોય છે ને બીજામાં હાસ્યરસનું પ્રાધાન્ય હોય છે.' આમ ટ્રેજડી અને કૉમેડી વિશે વાત કરતા હોય તેમ જણાય છે. નાટક વિશેની તેમની સમજ પશ્ચિમના નાટ્યવિચારથી ઘડાઈ છે. મહદંશે નાટકને તેમણે પણ સંસ્કૃત નાટ્યવિચારને ધ્યાનમાં રાખી કાવ્યના જ પ્રકાર તરીકે સ્વીકાર્યું છે. પણ સુખ-પરિણામક અને દુઃખ-પરિણામક જેવા ભેદ પાડે છે ત્યારે તેમનો નાટક વિશેનો ખ્યાલ ભારતીય પરંપરા સાથે પાશ્ચાત્ય નાટ્યચિંતનનો પણ સ્પર્શ પામ્યો હોવાની ખાતરી કરાવે છે. 'નાટક એક અંકનું પાત્ર' એ લેખમાં નર્મદે નાટક વિશે પોતાની સમજને ભવાઈની સાથે તુલના કરીને વ્યક્ત કરી છે. 'નાટક – એ કવિતા પ્રકરણનો એક ભાગ છે. જોસ્સા, રીતભાત, કૃતિઓ વગેરેનું લોકમાં અસર કરતી રીતે જ્ઞાન આપનારી જે વિદ્યા તે. કવિતાનો બીજો ભાગ એક પ્રકારે દિલમાં અસર કરે છે. પણ આ ભાગ તો બે રીતે. એક તો ઉપલી વાતોનાં રૂપો પ્રત્યક્ષ બતાવે છે. અને બીજું કે, તે રૂપો અથવા વેશોને કવિતા અને ગાયનની ભાષામાં બોલાવે છે. આ બેથી જોનાર-સાંભળનારનાં હૈયાંમાં હર્ષ અથવા દિલગીરી ભેદાઈ જાય છે. આથી વિદ્યાર્થી માણસ ઘણું સુધરે છે ને ખબરદાર થાય છે. અંગ્રેજોમાં શેક્સપિયર નામનો નાટ્યકાર ઈસવીસન ૧૫૮૪-૧૬૧૬માં ફક્ત ઇંગ્લાંડમાં નહીં, યુરોપ ખંડમાં નહીં પણ અર્વાચીન વખતમાં પૃથ્વીમાં એક મોહરું થઈ ગયો છે. પ્રાચીન કાળે આપણા દેશમાં પણ ઘણા નાટકકાર થઈ ગયા છે. તે મધ્યે કાલિદાસ તો શેક્સપિયરની પેઠે સઘળા દેશના વિદ્વાન મંડળમાં પ્રસિદ્ધ છે. નાટક અથવા રૂપકવિદ્યા બહુ ઉપયોગી છે. એ વિદ્યાની માહિતગારી મેળવવી કઠણ છે. એ કવિતાનો ભાગ છે એટલે એ ભણતર પણ જન્મબુદ્ધિ વિના આવડતું નથી. જેવું જે હોય તેવું તે તેવાં થઈ લોકોને બતાવવું તે નાટક. આપણામાં જે ભવાઈ થાય છે તે નાટકનું ઠીક ભાન કરાવે છે.'[૫] નર્મદ નાટકના પ્રભાવની અને તેના સ્વરૂપ અંગેની વાત કરે છે. નર્મદે અંક અને પ્રવેશ વિશેની ચર્ચા કરીને નાટકના બાહ્ય સ્વરૂપનું વર્ણન કર્યું છે. 'નાટકમાં વેશો કાઢી ખેલ બતાવે છે. નાટક પ્રકરણ જ્યારે ઘણું લાંબું હોય છે અથવા ભવાઈમાંનો એક જ ખેલ બહુ મોટો હોય છે ત્યારે તેના ભાગ કરી, એકેકા ભાગને વિદ્વાનોએ અંક નામ આપ્યું છે. અને અંકના ભાગ કરી એ નાના ભાગોને પ્રવેશ નામ રાખ્યાં છે. 'બાળમિત્ર'નાં પહેલા ભાગમાં 'નાનો સારંગીવાળો, તરવાર વગેરેનાં પ્રકરણો ઘણાં લાંબાં નથી, માટે તેને એક અંકનાં નાટક કહે છે. એ પુસ્તકના બીજા ભાગમાં પ્રકરણો મોટાં છે, માટે તેના ભાગ કરી નાટક બે અંકના એમ લખેલું છે. એ પ્રમાણે નાટકના દરેક વિષયના વિસ્તાર પ્રમાણે ભાગ અથવા અંક થાય છે. નાટક એક અંકનું, નાટક બે અંકનું, નાટક છ અંકનું વગેરે.'[૬] નર્મદ 'બાળમિત્ર'નો દાખલો આપી

અંક અને પ્રવેશ વચ્ચેનો ભેદ સ્પષ્ટ કરવા પ્રયત્ન કરે છે. જોકે તેની પાસે તત્કાલ તો નાટકના સ્વરૂપને સમજવા-સમજાવવા કે વ્યાખ્યા કરવા માટે ભવાઈનું જ ઉદાહરણ હતું. આથી ભવાઈના જ સંદર્ભને સાથે લઈને તેણે નાટકનાં અંક અને પ્રવેશની સમજૂતી આપી છે. જોકે ભવાઈ અને નાટક વચ્ચેનો ભેદ તેમના મનમાં સ્પષ્ટ છે. આથી ભવાઈનો ઉપયોગ નાટકની સમજને સંસ્કારવા માટે કરે છે. 'આપણા જિલ્લાઓમાં ભવાયા એક રાતમાં ભવાઈ પૂરી કરે છે. તેમાં જે જે જુદા જુદા વેશો આવે છે તેને નાટક નામ ન આપવું જોઈએ. એ તો નાના નાટકના નાના અંક છે. પ્રવેશ તો એમાં નહીં જ, પણ મોટી અંબાજીમાં જે ઠેકાણે આઠ આઠ દશ દિવસ સુધી કામગીરી રહે છે અને એક ખેલમાં ત્રણચાર વેશ આવે છે તે ત્રણચાર વેશને તે એકઅંકી નાના નાટકના પ્રવેશો સમજવા.'[૭] નાટકનાં પાત્ર વિશે પણ તેની સમજ જાણવા જેવી છે. 'પાત્ર એટલે ટીપ, જેમાં જેટલા આદમીની વચ્ચે સંવાદ ચાલવાનો હોય છે તે માણસોની સંખ્યા, તેમનો પરસ્પર સંબંધ અને સ્થળ દેખાડ્યાં હોય છે. જેમ પાત્ર એટલે વાસણ, વસ્તુને ઝીલી રાખવાને હોય છે તેમ.'

નર્મદના નાટક વિશેના વિચારમાં નાટકના સ્વરૂપને સમજવાની મથામણ જણાય છે. તેની સામે 'બાળમિત્ર'નાં નાનાં નાટકોનો આદર્શ છે, ભવાઈ છે, એરિસ્ટોટલ અને ભરત આદિનાં નાટકસંબંધી વિચારોનો સ્પર્શ છે પરંતુ તેની મથામણમાંથી તેની સ્પષ્ટ નાટ્યવિચારણાનો ખ્યાલ નથી આવતો. બાકી નર્મદે નાટકની વ્યાખ્યા કરવાના જે પ્રયત્નો કર્યા છે તે કાબિલેદાદ છે. નર્મદની જેમ નાટક એટલે આ એમ આંગળી ચીંધીને સમકાલીન વિવેચકોએ હજુ કહ્યું નહોતું. નાટક કાવ્યનો જ પ્રકાર છે તેમ માની લીધા પછીય નર્મદે 'નાટક ગદ્યમાં હોય છે' એ વાતની સ્પષ્ટતા કરી છે.

નવલરામ, રણછોડભાઈ ઉદયરામ, મહીપતરામ નીલકંઠ કે દલપતરામ આદિ સહુ સર્જકોએ ભવાઈ વિશે જે મત આપ્યો છે નર્મદ પણ તેનાથી જુદો મત નથી આપતા. પરંતુ અન્યની જેમ જ કહે છે કે 'ભવાઈ ઘણી રીતે ધિક્કારવા જોગ છે. જે કારણને માટે ભવાઈ અસલ નીકળી, તે કારણ તો ભવાયા અને બીજા લોક ભૂલી ગયા છે. લોક કવિતા અને ગાયનમાં તો સમજે નહીં, ત્યારે વેશ જોવા અને ભૂંડું, ટોળિયું બોલવા સાંભળવામાં ખુશી માની લે છે. મૂર્ખ ભવાયા પણ પોતાને થોડુંક નાણું ભેગું કરવાને મસ્તાની બોકડાની પેઠે ભૂંડા શબ્દો આરડે છે. કાં તો ભવાઈમાં તદ્દન સુધરાવટ જલદીથી થવી અથવા આપણા દેશમાંથી ભવાઈનું નામ જ નીકળી જવું (જોઈએ).'[૮]

નર્મદે ભવાઈનું નામ નીકળી જવું જોઈએ એમ કહ્યું છે તે પાછળનો એક

તર્ક ભવાઈની અશુદ્ધ રીતિ જ છે ને સાથે એ ચિંતા પણ છે કે 'કોઈ પરદેશી આપણી ભવાઈ જોય તો ભૂંડું સાંભળીને અકળાય એટલું જ નહીં પણ તેમાંના સ્વાંગને ભજવવાની રીત જોઈને પણ કણકણા ખાય.

નર્મદની નાટ્યસમજ પાશ્ચાત્ય નાટ્યવિચાર અને સંસ્કૃત નાટ્યચિંતનના સ્પર્શથી ઘડાઈ છે. અલબત્ત, તેમનાં નાટક વિશેનાં મંતવ્યોમાં એ બહુ સ્પષ્ટપણે સ્વરૂપ કે આકારની ચિંતા કરતા નથી છતાંય નાટકના અંક અને પ્રવેશ વિશે ભવાઈના સંદર્ભે – 'બાળમિત્ર' ભાગ ૧ અને ૨નાં એક અંકી, દ્વિઅંકી નાટકોને સંદર્ભે નાટકના સ્વરૂપને સમજવાનો સહુ પહેલો પ્રયત્ન નર્મદે કર્યો છે. 'બાળમિત્ર'ના અનુવાદક – રૂપાંતરકાર રણછોડદાસ ગિરધરદાસ નાટક વિશે કશી ચર્ચા છેડતા નથી. મહીપતરામ રૂપરામ નીલકંઠ 'ભવાઈસંગ્રહ'ની પ્રસ્તાવનામાં નાટક વિશેની વ્યાખ્યા આપવાનો સાદોસીધો પ્રયત્ન કરે છે. 'સુધરેલા અને અર્ધસુધરેલા લોકોમાં રમવાના તથા ગમત કરવાના જે અનેક પ્રકાર હોય છે તેમાંનો એક પ્રકાર નાટક છે. બીજી રમતો કરતાં નાટકમાં વધારે એટલું છે કે એથી માણસના મનના વિકારો જણાઈ આવે છે. સુબોધ થાય છે અને સારી ભાષા આવડે છે.'[૧૧] મહીપતરામ નીલકંઠ ભવાઈને પણ નાટકનો પ્રકાર માને છે. તે સમયમાં નર્મદ, દલપત, મહીપતરામ જેવા સર્જકોએ ભવાઈ અને નાટક વચ્ચેની ભેદરેખાને વારંવાર સ્પષ્ટ કરતાં જઈનેય નાટક તથા ભવાઈને ચોખ્ખાં જુદાં નથી પાડ્યાં. નર્મદે નાટકને જુદું સ્વરૂપ માન્યું છે. પણ નાટકમાં આવતા અંક અને પ્રવેશોની ચિંતા કરતાં તેમણે સહેલાઈથી સમજાય તે હેતુથી જ કદાચ ભવાઈનો દાખલો લીધો છે. મહીપતરામ નીલકંઠ પણ નાટક – ભવાઈની તુલનામાં ભવાઈના મૂળ વસ્તુવિચારની પણ ચિંતા કરે છે. 'સંસ્કૃત, ગ્રીક, અંગ્રેજી વગેરે સુધરેલી ભાષાનાં નાટકનાં પુસ્તકોમાં ખોટું કર્મ કરનારાને અંતે ખોટું ફળ મળ્યું એમ સાફ દેખાડ્યું છે કે તેથી લોકને સારો બોધ થાય. સદ્દગુણાને હંમેશ આશરો આપ્યો છે અને દુરગુણાને આખરે પરાજય પમાડ્યા છે. ભવાઈનાં શૃંગારરસનો થોડે ઠેકાણે વાસ્તવિક ઉપયોગ કર્યો છે. પણ ઘણી જગાએ બદફેલીના કામમાં વાપર્યો છે એ પણ મોટી ભૂલ છે. ટૂંકામાં મીઠાશ કેમ લાવવી તે ભવાયા જાણતા નથી.'[૧૨] મહીપતરામ ભવાઈ સંગ્રહની પરિભાષામાં નાટક અને ભવાઈની ભાષા વિશે પણ ચર્ચા કરે છે. 'બીજા દેશોનાં નાટકની ભાષા ઘણી જ શુદ્ધ હોય છે. વિલાયતમાં એવું કહેવાય છે કે દરબાર, અદાલત અને નાટકશાળામાં બોલાતી ભાષા શુદ્ધ છે. તેમ સંસ્કૃત નાટકગ્રંથની ભાષા પણ ઘણી જ સારી છે, ને તેમાં અભણ લોક કેવું બોલતાં તે દેખાડ્યું છે અને એની ચેષ્ટા કરી છે. ભવાઈની ભાષાને એ માન આપી શકાતું નથી. ભવાયા સંસ્કૃત નથી શીખતા અને ગુજરાતીયે નથી ભણતા, ને ગામડિયા લોકના જેવું ઘણું કરીને અશુદ્ધ બોલે

છે.'[૧૩] મહીપતરામ રૂપરામ નીલકંઠ ભવાઈ અને નાટકને એક જ માને છે. વિદેશની નાટકશાળા અને ગુજરાત, મુંબઈની નાટકશાળા વિશે પણ નોંધ કરે છે. 'વિલાયતની ભવાઈમાં ને આપણી ભવાઈમાં વળી એ ફેર છે કે તેમાં ઘણું કરીને નટી સ્ત્રીઓ જ હોય, પુરુષો સ્ત્રીનાં લૂગડાં પહેરી કોઈ વાર જ્યારે વેશમાં ઘણી નટીઓનો ખપ હોય ત્યારે જ ભેળા થાય છે, ને કોઈવાર ગરજ હોય તો સ્ત્રીઓ ભાયડાને રૂપે આવે છે. નટીઓ ભણેલી સ્ત્રીઓ હોવાથી નાટકમાં બહુ મીઠાશ આવે છે.'[૧૪]

મહીપતરામ નીલકંઠ ભવાઈ અને નાટકની રજૂઆતની શૈલી વિશે તુલના કરે છે. પરંતુ તેમાં ભવાઈ ને નાટક સાવ ભિન્ન પ્રકાર છે તેવી સમજ જણાતી નથી. તેમણે ભવાઈ અને ભવાયાને સુધારવા ઘણો પ્રયત્ન કર્યો છે.

આરંભના આ મહાનુભાવોએ (નર્મદ, દલપત, મહીપતરામ) નાટક વિશેનો વિચાર કર્યો છે. પરંતુ કોઈએ નાટકની સમીક્ષા કરી નથી. મહીપતરામ ભવાઈના વેશ અંગે ભવાઈ સંગ્રહ કરે છે. તેની પરિભાષામાં નાટક-ભવાઈની તુલના કરે છે. પણ નાટકના સ્વરૂપને આ ત્રણેયે સ્પષ્ટ કર્યું નથી. નર્મદે નાટક વિશે જે વ્યાખ્યા કરી છે તે જોઈએ. 'બોલવું, ચાળા કરવા, અને નાચવું, જે વિષયમાં છે તે નાટ્ય અથવા નાટક'.[૧૫]

'નાટક – એ કવિતા પ્રકરણનો એક ભાગ છે. જોસ્સા, રીતભાત, કૃતિઓ વગેરેનું લોકમાં અસર કરતી રીતે જ્ઞાન આપનારી જે વિદ્યા તે. કવિતાના બીજા ભાગ એક પ્રકારે દિલમાં અસર કરે છે. અને બીજું કે, રૂપો અથવા વેશોને, કવિતાની અને ગાયનની ભાષામાં બોલાવે છે... નાટક અથવા રૂપકવિદ્યા બહુ ઉપયોગી છે. એ વિદ્યાની માહિતગારી મેળવવી કઠણ છે. એ કવિતાનો ભાગ છે એટલે એ ભણતર પણ જન્મબુદ્ધિ વિના આવડતું નથી. જેવું જે હોય, તેવું તેને તેવાં થઈ લોકોને બતાવવું તે નાટક.'[૧૬]

'નાટક – એ એવી રીતનું લખાણ છે કે જેમાં કવિ પોતાને નામે કોઈ બીજાઓનું વર્ણન નથી કરતો, તે બીજાઓને બોલાવી તેમની વાત તેઓની જ પાસે કહેવડાવે છે. કોઈની વાત આપણે કરીએ તેના કરતાં તે કોઈ પોતાની વાત પોતે કરે એમાં વધારે સાચવટ અને એથી વધારે અસર હોય જ. નાટક વિશે થોડું ઘણું સને ૧૮૫૬ના વરસના બુ. વ. ગ્રંથમાં લખાયેલું છે. એટલે તે ઉપરથી સમજાયું હશે. નાટક ગદ્યમાં હોય છે, પણ તેમાં પ્રસંગે પ્રસંગે કવિતા મૂકવામાં આવે છે... 'નાટક બે રીતમાં હોય છે : દુ:ખ-પરિણામક નાટક અને સુખ-પરિણામક નાટક. પહેલા નાટકમાં મનના જોસ્સા, સદ્‌ગુણ, અન્યાય અને માણસ જાતનાં દુ:ખ એઓનાં ચિત્ર પ્રત્યક્ષ માલમ પડે છે, ને બીજા નાટકમાં માણસ જાતની મૂર્ખાઈ, તેઓની રીતભાત, તબિયત, ખોડ, મોજશોખ વગેરેનું નકલ દાખલ વર્ણન હોય છે. પહેલામાં

કરુણરસનું પ્રાધાન્ય હોય છે ને બીજામાં હાસ્યરસનું પ્રાધાન્ય હોય છે.'[૧૭]

નર્મદ નાટકને આ પ્રકારે સમજવાનો યત્ન કરે છે. દલપતરામે તો મિથ્યાભિમાનની પ્રસ્તાવનામાં 'વાર્તારૂપે કે સંવાદરૂપે નિબંધ લખેલો હોય તે કરતાં નાટકરૂપી નિબંધથી તથા તે જ નાટક કરી દેખાડવાથી માણસનાં મન પર વધારે અસર થાય છે. જેમ ચહેરાપત્રક ઉપરથી કોઈ માણસની આકૃતિનું જેટલું જ્ઞાન થાય તે કરતાં ફોટોગ્રાફી – છબિ જોવાથી તેના ચહેરાનું વધારે જ્ઞાન થાય છે. તેમ જ નાટક છે તે ફોટોગ્રાફી – 'છબિ' જેવું છે.'[૧૮] તેવી વાત કરી છે. મહીપતરામ નીલકંઠ પણ ભવાઈ સંગ્રહની પરિભાષા આલેખતાં 'નાટકનો હેતુ સુધરેલા અને અર્ધસુધરેલા લોકોમાં રમવાના તથાગમત કરવાના જે અનેક પ્રકાર હોય છે તેમાંનો એક પ્રકાર નાટક છે. બીજી રમતો કરતાં નાટકમાં વધારે એટલું છે કે એથી માણસના મનના વિકારો જણાઈ આવે છે, સુબોધ થાય છે અને સારી ભાષા આવડે છે.'[૧૯] એવી વ્યાખ્યા કરવાનો યત્ન કરે છે. નાટકથી 'વિકારો જણાઈ આવવા ને સુબોધ થવો' એ વાતમાં ટ્રેજેડીના 'કેથાર્સિસ'નો પ્રભાવ જણાય છે. 'મહીપતરામ નીલકંઠ અને નર્મદ પાશ્ચાત્ય નાટ્યવિચારને પ્રત્યક્ષ રાખીને નાટક વિશેની ચર્ચા કરે છે. અલબત્ત, નાટકના સ્વરૂપ વિશે સ્પષ્ટ થવાનો જ પ્રયત્ન નર્મદ અને મહીપતરામે કર્યો છે. નર્મદ જોકે નાટકને વિશે વધારે સ્પષ્ટ સમજ ધરાવે છે. 'નાટક ગદ્યમાં હોય છે.' તેવું કહેનારો પ્રથમ પુરુષ નર્મદ છે.

નવલરામ પંડ્યા : (૧૮૩૬-૧૮૮૮)

ગુજરાતી ભાષાના – સાહિત્યના સમર્થ સર્જકવિવેચક નવલરામે કવિતા, નાટક, નિબંધ, જીવનચરિત્ર, ઇતિહાસ આદિથી ગુજરાતી સાહિત્યને સમૃદ્ધ કર્યું છે. નાટક વિશેનું વિવેચન પણ તેમનાથી આરંભાય છે. વિવેચક નવલરામ અવલોકનો અને પ્રત્યક્ષ વિવેચન કરે છે. ક્યાંક સિદ્ધાંતચર્ચા પણ તેમના વિવેચન લેખોમાં થતી રહી છે. આદ્ય વિવેચક હોવાથી ઘણી અવધારણા – વિચારણાનો આરંભ પણ તે જ કરે છે. નાટકનું વિવેચન પણ તેમણે કર્યું. નાટકનાં સ્વરૂપ વસ્તુસંકલના, પાત્રાલેખન, સંઘર્ષ પરાકાષ્ઠા આદિ ઘટક તત્ત્વો વિશે તેમણે ચર્ચા કરી છે. નાટકમાં આવતાં પદ્યો, છંદ આદિ અંગે તેના ઔચિત્ય કે અનૌચિત્યની દૃષ્ટિએ તેમનાં સૂચનો તત્કાલીન સર્જકોને પ્રોત્સાહક નીવડ્યાં છે. વિવેચક તરીકેની પૂરી સભાનતાથી તેમણે વિવેચન કર્યું છે. સર્જકોને તે સૂચના આપતા તેમાંય તે સર્જન એ ગંભીર અને જવાબદારીવાળી પ્રવૃત્તિ છે એ વાત નજર સામે રાખી ઉત્તમ સાહિત્ય કૃતિના પક્ષધર રહ્યા છે. એ કહેતા 'જે લખો તે સકારણ, ગંભીર, રસીલું લખજો. પક્ષપાતનો વિચાર મનમાં આવવા દેવો નહીં, સકારણ તો સહજ લખાશે... જુસ્સાને હદમાં રાખજો. જે લખો તે બે દિવસ શાંત થઈ પછી તપાસીને છપાવવા આપજો. સત્યનો

ત્યાગ અજાણતાં પણ ન થઈ જાય તેને માટે નિરંતર દિલમાં ખટકો રાખવો.'[૨૧] સત્યાન્વેષી દૃષ્ટિ ધરાવતા વિવેચક છે નવલરામ પંડ્યા. વિવેચનમાં તેમની આ દૃષ્ટિએ જ કૃતિલક્ષી ધોરણો નક્કી કર્યાં છે. વિવેચનનું ધોરણ નક્કી કરતાં તેમણે કહ્યું છે – 'મેં તો એવો નિયમ જ પકડ્યો છે કે પુસ્તકો વસ્તુતઃ દૂષિત પણ દેશકાળ જોતાં ઉત્તેજન લાયક હોય તો તેની એક સારી નોંધ જ થોડાઘણા વિસ્તારથી લેવી અને તેમાં તેના દોષ તો માત્ર ચતુરને ચેતાવવા ખાતર જૂજ ઇશારે જ દર્શાવવા. હજી આપણો વાંચનારો વર્ગ એવો છે કે જો આવાં પુસ્તકોના દોષને વિસ્તારું, તો તેના ગુણ ગમે એટલા પ્રદર્શાવ્યા હોય તોપણ તેની કદર થાય નહીં. માટે આવા પુસ્તકની એક આવૃત્તિ ખપી રહે ત્યાં સુધી તો વિરુદ્ધ વિવેચનથી પરહેજ રહેવું એ ન્યાય અને દેશહિતનો રસ્તો છે.'[૨૨] વિવેચનનું વ્યાવહારિક પાસું તેમણે વ્યક્ત કર્યું છતાંય દોષ નહીં જ જોવા તેમ તેમણે નથી કહ્યું. નવલરામ પંડ્યા જે પુસ્તક વિવેચન યોગ્ય હોય તેવાં જ પુસ્તક હાથમાં લેતા. ઘણીવાર કડક રીતે ટીકા પણ કરતા, સર્જકને શીખ આપતા. સર્જક-વિવેચન બંનેનાં ધોરણો વિશેની સભાનતાથી તેમણે સમીક્ષા કરી છે.

નાટકના સ્વરૂપ વિશે સંસ્કૃત નાટ્યપરંપરા અને પાશ્ચાત્ય નાટ્યશાસ્ત્રના સિદ્ધાંતોને પ્રત્યક્ષ રાખી પૃથક્કરણાત્મક અભિગમથી નાટકને યથાર્થ સમજવા – પામવાનો પ્રયત્ન તેમણે કર્યો છે. 'કાન્તા' (મણિલાલ નભુભાઈ દ્વિવેદી) નાટકની સમીક્ષામાં રસ, પાત્રભેદ, વસ્તુસંકલનાની ચર્ચા કરી નાટક માટે કેવા પ્રકારનું કવિત્વ કામનું છે તેની વિગતે ચર્ચા કરે છે. 'રસ એ જ ખંડકાવ્યોમાં એટલે છૂટક કવિતામાં બસ છે. પદ, ગરબી વગેરે લખનારામાં એટલું હોય તો તે કૃતાર્થ થયો, કેમકે તેવી કવિતામાં તો પોતાના આત્મામાં જે ઊર્મિઓ ઊઠે તે દર્શાવી એટલે થયું, અને તે તો પોતામાં રસ હોય તો સ્વાભાવિક રીતે જ થઈ જાય. આવી કવિતાને સ્વાનુભવી અથવા અંતઃસ્થિત કવિતા કહે છે. .....પણ નાટક કાવ્યોમાં આથી જુદા જ બહુ ઊંચી જાતના કવિત્વનો ખપ પડે છે. એમાં પોતાના અંતરમાં અનુભવેલા રસનું વર્ણન કરવું એ બસ નથી, અથવા વખતે કંઈ જ કામનું નથી. એમાં તો ભિન્નભિન્ન પ્રકૃતિવાળા બીજાને ભિન્નભિન્ન પ્રસંગોએ કેવા લાગે છે તેનું વર્ણન કરવાનું છે. એને અંતઃસ્થિત નહીં બાહ્ય સ્થિત, સ્વાનુભવી નહીં પણ સર્વાનુભવી કવિત્વ કહે છે.'[૨૩] નાટક વિશે નવલરામ સંસ્કૃત પરંપરામાં જે મત આરંભથી ચર્ચાતો રહ્યો છે તે નાટક એ સાહિત્યની સર્વ સિદ્ધિ હાંસલ કર્યા પછી સિદ્ધ થતો વિશિષ્ટ પ્રકાર છે એમ માને છે.

નવલરામ પંડ્યાએ તત્કાલીન રંગભૂમિ અને નાટકની સ્થિતિ જોઈને તે સુધારવા – સંમાર્જવા પ્રયત્ન કર્યો હતો. 'કાન્તા' જેવાં નાટકો જોઈને તેને –

નાટ્યકારને પ્રોત્સાહિત અવશ્ય કરતા પરંતુ વિવેચ્ય પદાર્થ પ્રત્યેની સત્યનિષ્ઠા કદી છોડી નહોતી. નવા લેખકો સાથે ઉદાર વલણ રાખતા પણ સાહિત્યકૃતિની ગુણવત્તા સાથે કશી બાંધછોડ કદી કરતા નહીં. આથી જ 'દુષ્ટ ભાર્યાદુઃખદ શંક'ના લેખકને કહે છે 'આ કીડીલા જુવાને આ નાટક છે એમ નથી લખ્યું એ જ આ આખી ચોપડી બનાવવામાં ડહાપણ વાપર્યું છે' ...'ભાઈ લલ્લુને અમારી તો ભલામણ એ છે કે હાલ કેટલાક વખત સુધી નાટક-ફાટક લખવાનું ચેટક મૂકી દઈ છૂટક કવિતા બનાવવામાં જ મંડ્યા રહેવું, કેમકે એ તરફનું એનું વલણ ઠીક છે અને તેમાં જશ મેળવી શકવાનો સંભવ છે.'[૨૪] નાટકના સ્વરૂપ વિશે નવલરામ ઉચ્ચ આદર્શ પ્રતિભાની આવશ્યકતાવાળા સર્જકની અપેક્ષા રાખે છે. નાટક એ 'કાવ્યકળાની સર્વોપરી કલા' છે આથી જ નાટક વિશેની આલોચના કરતાં તે વધારે સભાનતા રાખે છે. 'કજોડા દુઃખદર્શક' નાટકના કર્તાને એમણે સ્પષ્ટ સૂચના આપી છે – 'નાટકનો વિષય એવો છે કે જેમાં વિચક્ષણ વિદ્વાનો પણ ફતેહ પામે તો તેમનાં ભાગ્ય સમજવાં. 'બે સમજની બલા દૂર' એ કહેવત પ્રમાણે હાલ નાદાન છોકરાઓને નાટક ભજવવા બનાવવાનો છંદ લાગ્યો છે, અને તેમને મન આ મહાન વિષય ભાજીમૂળા જેવો જ લાગે છે... હજી પણ અમારી ભલામણ એ જ છે પોતાની બુદ્ધિ ચાલે છે તેને વળગી રહી નાટક જેવી કાવ્યકળાની સર્વોપરી વાતમાં હાથ ઘાલી નકામા હાંસીપાત્ર થવું નહીં.'[૨૫]

નાટકને ભારતીય પરંપરા પ્રમાણે કાવ્યનો જ એક પ્રકાર માને છે. આથી નાટકોની સમીક્ષાનો આધાર પણ મુખ્યત્વે સાહિત્યિક કે કાવ્યગત માપદંડો જ રહ્યા છે. 'ગોપીચંદ નાટક અને નાટકશાળા' એ લેખમાં નવલરામ પંડ્યાની નાટકના વિવેચનની અવધારણા ઘડાતી અનુભવાય છે. નાટક, સ્વરૂપ, નાટકની લોકો પર થતી અસર, લોકરુચિનો નાટક પરનો પ્રભાવ તથા નાટકશાળાના સારા-માઠા પાસાં અને તત્કાલીન આરંભની રંગભૂમિનું નિદર્શન કરાવતો આ લેખ છે. 'ગોપીચંદ નાટક' ભજવાયેલું નાટક છે. ભજવાતા નાટકની સમીક્ષા નવલરામ પંડ્યાએ કરવા ધારી છે પણ થઈ શકી નથી. 'ગોપીચંદ નાટક'ની પ્રત – એ ભજવાતા નાટકની પ્રત જે તે સમયે ભાગ્યે જ ઉપલબ્ધ થતી – તેમની પાસે આવે છે. તેનો અભ્યાસ કરતાં જે વિચારો જન્મ્યા છે તે 'નાટકશાળા'નાં પ્રભાવને વ્યક્ત કરે છે. જોકે ગોપીચંદ નાટકના સંદર્ભે શરૂ થતી આ ચર્ચામાં ભજવાતા આ નાટક વિશે ઝાઝી ચર્ચા કરી નથી. છતાં તત્કાલીન રંગભૂમિ પર પ્રસ્તુત થતાં નાટકો વિશે અછડતાં તોય મહત્ત્વનાં નિરીક્ષણો તેમણે આપ્યાં છે.

'નાટકશાળા' તેમને મન 'સુધારાની નિશાની' છે. નાટકશાળાનો મહિમા કરે છે ને સાથે તેનું મહત્ત્વ પણ સ્વીકારે છે. 'આખો જનસમૂહ, જ્ઞાન, વિચાર તથા

મનોવૃત્તિમાં કેવો છે તેની ખરેખરી આરસી તો નાટકશાળા જ છે, કેમ કે ત્યાં તો વાંચનાર ને ન વાચનાર આખું આલમ વખતોવખત આવી જાય છે, અને તેથી તે બધાને ગમતાં, સમજાતાં અને સરસ લાગતાં નાટકો જ ત્યાં ભજવવામાં આવે છે. માટે જે દેશનાં નાટકો સુઘડ, સુરસ ને સૂક્ષ્મ વિચાર કરવાની સ્થિતિએ પહોંચેલાં છે એમ જે માનવામાં આવે છે તે સામાન્યપણે વાજબી જ છે.'[૨૬] આવી નાટકશાળાઓને એ 'સર્વોત્તમ શિક્ષાગુરુ' માને છે. નાટકશાળા એ પરિવર્તનનું મોટું ઓજાર છે. કવિઓ કવિતા-ગીતો લખીને સમાજને બેઠો કરવાના પ્રયત્નો કરે તે સફળ થતાં થાય પરંતુ 'નાટકશાળા તો જનસમૂહની વચ્ચે જ સાદ કરતી ઊભી રહે છે, અને એનો મનોહર સાદ સાંભળી લોકો દોડ્યા આવે છે. આખા દેશની મનોવૃત્તિને નાટકશાળા જે માર્ગે વાળવા ચાહે, તે માર્ગે વાળી શકે.'[૨૭] નાટકશાળાની ક્ષમતા વિશે નવલરામ જરા પણ સાશંક નથી. 'દેશમાં સુબોધ કે કુબોધ ફેલાવવાનું નાટકશાળા જેવું એકે સાધન નથી. દેશને સુરસિક, શૂરવીર કે ફૂવડ ને બાયલો કરવો એ નાટકશાળાના વ્યંગ્ય પણ સફળતમ બોધની ઉપર જ બહુધા આધાર રાખે છે. નાટકશાળા એ સુધારા કે કુધારાનું એક મહાજબરદસ્ત હથિયાર છે અને વિચારવંત સુધારકો હંમેશાં તેને પક્ષમાં લેવાનું ચૂકતા નથી.'[૨૮]

નાટકશાળા 'સુધારો' કે બોધ પ્રબોધે છે એમ કહે છે ત્યારે પણ એ બાબતથી તેઓ સભાન છે કે નાટક એ બોધપ્રધાન ન હોવું જોઈએ. 'અમારા વિચારમાં તો બોધ કરવો છે તે વાત જ તે ભૂલી જાય તો સારું –' એમ નાટ્યકારોને ઉદ્દેશીને કહે છે. માત્ર બોધ એ નાટકનું અંગભૂત તત્ત્વ ન થઈ શકે. એટલું જ નહીં 'બોધ ઉપર નજર રાખનારાં નાટકો તો નકામાં ટાયલાં જ સમજવાં' એમ કહીને રસને નાટકનું પ્રધાન લક્ષણ ગણે છે. 'રસ, જે કાવ્ય નાટકોનું લક્ષણ તે જેણે છોડ્યું તે કાવ્ય નાટકે તો પોતાનો સ્વધર્મ જ છોડ્યો.' સુબોધ એ સારા નાટકનું સ્વાભાવિક ફળ છે તેનો ઉદ્દેશ નથી.'[૨૯] નાટકનો ઉદ્દેશ આનંદ સાથે બોધ આપવાનો રહ્યો છે. આ પ્રકારના નાટકની અસર સીધી લોકહૃદય પર થાય છે એમ પણ માને છે. નાટકશાળાનો મહિમા કર્યા પછી તેમના સમયની નાટ્યમંડળીઓ વિશે ચર્ચા કરે છે. તત્કાલીન નાટકશાળાઓ 'નઠારાં' નાટક દ્વારા નઠારા લોકમતને પ્રોત્સાહન આપતી હતી. નવલરામ માને છે કે 'નઠારા નાટકો નઠારાં લોકમતને કારણે ભજવાતાં હતાં. આથી સદ્‌ગૃહસ્થાએ નાટકો જોવા જવું અને તેની ખોડખાંપણ દોષો જાહેરમાં મૂકવા. એનાથી બે બાબતો બને છે, એક તો નાટકશાળાને એમના ગુણદોષનો ખ્યાલ આવે છે, અને સામાન્ય લોકોને પણ શું જોવું ને શું ન જોવું તેની ખબર પડે છે. લોકો જેવું ઇચ્છે છે તેવું નાટકશાળા પીરસે છે. આથી લોકોએ જ જાગૃત થવું જોઈએ અને નાટકોનું નિરંતર વિવેચન કરવું જોઈએ. વિવેચનથી

નાટકમાં રહેલી અશુદ્ધિઓ, દોષોથી સહુને માહિતગાર કરવા અને નાટકશાળાની સામે 'શુદ્ધ અને ઊંચા રસનાં નાટકો' મૂકવાં જેથી સારો ઊંચો લોકમત કેળવી શકાય ને નાટકને સુમાર્ગે વાળી શકાય.'

નવલરામ પંડ્યા ખરાબે ચઢી ગયેલી તત્કાલીન નાટ્યમંડળીઓને સુમાર્ગે પાછી વાળવાના રસ્તાઓમાં એક 'નિરંતર વિવેચન' સૂચવે છે. વિવેચને જ સાહિત્યકૃતિની દિશાઓ ખોલી આપી છે. પરંતુ નાટ્યવિવેચનમાં વિવેચકની ગતિ ઘણી ધીમી છે. નાટક ગતિશીલ રહ્યું છે. નવલરામ પંડ્યા તે સમયે પણ માને છે કે વિવેચનથી જ કલાના ક્ષેત્રમાં સુધારો આવે. નવી ક્ષિતિજો ખૂલે. નાટકને બે પ્રકારમાં વિભાજિત કરે છે. આપણે ત્યાં ભરત નાટ્યશાસ્ત્રમાં કે એરિસ્ટોટલના પોયેટિક્સમાં પણ નાટકને કાવ્યકલાના વિભાગમાં મૂકવામાં આવે છે. નાટકને કાવ્યનું જ સ્વરૂપ માનવામાં આવ્યું છે. નવલરામ પણ એનો જ આધાર લઈ નાટકના બે ભેદ પાડે છે. 'નાટક બે પ્રકારનાં કહેવાય છે. વાંચવાનાં અને ભજવી બતાવવાનાં, એમાં ભજવી બતાવવાનાં તે જ નાટક ખરાં, અને વાંચવાનાં નાટક તો ફક્ત બીજા પુસ્તક જેવાં છે.' આપણી ભાષામાં વિદ્વાનોએ કેટલાંક નાટકો લખ્યાં છે 'પણ તે માત્ર વાંચવા લાયક છે.' નવલરામ એક વાતે સ્પષ્ટ છે કે ભજવી બતાવવાનાં તે જ નાટક બીજાં નહીં. ભજવાય તે જ નાટક તેની અવધારણાંને તેમણે આરંભથી જ પકડી રાખી છે. ભજવાતા નાટક વિશે તેમણે વાત નથી કરી છતાંય આટલી સ્પષ્ટતા મનમાં છે કે નાટકનું યથાર્થ પ્રત્યાયન તેના પ્રયોગમાં જ રહેલું છે, અન્યથા નથી.

તત્કાલીન નાટકશાળાએ ભજવેલા નાટકો તેમણે જોયા હશે તેની ચર્ચા કરી છે. વિવેચનનું તત્ત્વ તેમાં ઓછું હોય કે ન જ હોય છતાં તે સમયે ભજવાતા નાટકોની વાસ્તવિક સ્થિતિનો ખ્યાલ તો અવશ્ય આપે જ છે. 'ભજવાતા નાટક તો હાલ આપણા દેશમાં કાંઈ ઓર જ પ્રકારના છે. ઘણીક નાટકમંડળીઓ પાસે તો લખેલાં નાટક જ હોતા નથી પણ કથાભાગ યાદ રાખી પાત્રો પોતાની મરજીમાં આવે તેમ તે તે પ્રસંગાનુસાર બોલી લે છે. આવા બિનતૈયારીના બકબકાટમાં તે કાંઈ પણ ભલીવાર શી રીતે હોઈ શકે ? કેટલીક મંડળીઓ પાસે પદબંધ આખ્યાનો હોય છે. તે આખ્યાન સૂત્રધાર ગાઈ બતાવે છે ત્યારે પાત્રોને શું બોલવું તેની ખબર પડે છે. આના જેવું તો અસ્વાભાવિક કે હસવા જેવું એકે નથી. સૂત્રધાર રાગડો કાઢી રહે કે તેનો ભાવાર્થ અભણ પાત્ર પોતે જેમ સમજે તેમ ભાગીટૂટી ભાષામાં બોલે, અને તેમાં છેવટે અગત્યનો પ્રશ્ન પૂછ્યો હોય જેનો જવાબ સામા પાત્રે જુસ્સાથી તત્કાળ જ દેવો જોઈએ એમ હોય, તોપણ તે બિચારું સામું પાત્ર મોં વકાસીને ઊભું જ રહે છે, અને શો જવાબ દેવો તે સૂત્રધાર તાનમાંથી રાગ ઘુમાવતો દોઢ

પહોરે ગાઈ રહે છે ત્યારે જ તેને માલૂમ પડે છે. આ તો દશ્યકાવ્ય નહીં, પણ શ્રાવ્યકાવ્ય જ થયું.' ભજવવાનાં કે ભજવી બતાવવાનાં નાટકોમાંય કલાદષ્ટિની અને ગુણ સમૃદ્ધિની ખામી તેમણે જોઈ છે. તે સમયે ભજવાતા નાટકોમાં બહુ ઓછા – ભાગ્યે જ કોઈ શિષ્ટ – શ્રેષ્ઠ નાટકો મળતા, મોટા ભાગે રંગભૂમિ પર લોકોની નિમ્ન વૃત્તિઓને ઉશ્કેરે તેવા નાટકો પ્રસ્તુત થતા. નઠારા નાટકો પાછળ તેઓ માત્ર નાટકશાળાને દોષિત નથી માનતા પરંતુ નટ, નાટ્યકાર અને પ્રેક્ષકને પણ નાટકની હીન સ્થિતિ માટે સરખા જવાબદાર ગણે છે, નાટકનું સતત નિરીક્ષણ, વિવેચન થયા કરે તો આ બગાડમાંથી બહાર નીકળી શકાય. નઠારા નાટક અને નાટકશાળાની સ્થિતિ સુધારવા માટે નવલરામ સતત સભાન રહીને વિવેચન કરે છે.

નવલરામ પંડ્યા પાશ્ચાત્ય અને સંસ્કૃત નાટ્યશાસ્ત્રના સિદ્ધાંતોને સાથે રાખીને નાટકની સમીક્ષા કરે છે. નાટકમાં 'રસ' અને 'Action'ની આવશ્યકતાને સ્વીકારે છે. નાટક માટે ક્રિયા પણ રસ જેટલું જ મહત્ત્વનું તત્ત્વ છે એમ માને છે. 'રત્નાવલિ' અને 'માલતી માધવ' નાટકોનાં અવલોકનમાં તેમણે આ ચર્ચા કરી છે. 'માલતી માધવ' ભવભૂતિના નાટકની સમીક્ષામાં કહે છે, 'સૃષ્ટિવર્ણનમાં sublmity માટે ભવભૂતિ સઘળા સંસ્કૃત કવિઓમાં એક્કો ગણાય છે.'[૩૦] નાટકની ચર્ચામાં 'ઉદાત્ત તત્ત્વ' ક્રિયાવ્યાપાર અને રસપ્રતીતિની જિકર કરે છે. 'Action' માટે સૃષ્ટિવર્ણન નડતર રૂપ છે.' કહી નાટકમાં ક્રિયાના મહત્ત્વને સ્વીકારે છે. સંસ્કૃત નાટકોની એક મર્યાદા રસપ્રધાન નાટકો છે જેના કારણે નાટકના ક્રિયાવેગમાં વ્યવધાન આવે છે એમ માને છે. 'આ નાટકમાં કથનની સાથે વર્ણનભાગ ઘણો છે. માધુર્યાદિક ગુણને અનુસરતું જ જ્યાં જોઈએ તેવું સૃષ્ટિવર્ણન કર્યું છે, અને તે ઉદ્દીપનાર્થે જરૂરનું જાણી કર્યું હશે, તોપણ નાટકના 'Action'ને નડતર જેવું થઈ પડે છે ત્યાં તે દોષ જ ગણવો જોઈએ.'[૩૧] સંસ્કૃત કવિઓ Action, કરતાં રસનું પ્રાધાન્ય વધારે ગણતા જણાય છે. પણ આમ કરવાથી રસ જામવાને બદલે ઊલટો વાતનો રસભંગ થઈ જાય છે.'[૩૨]

નવલરામ પંડ્યા પશ્ચિમ અને ભારતીય વિચારણાને સાથે લઈને નાટકાદિની સમીક્ષા કરે છે. નાટક માટે 'રસવિચાર' પહેલો કે 'કાર્યવિચાર' પહેલો એનું ચિંતન ચાલે છે. નાટકો ભજવાતા બંધ પડે ત્યારે જ કાર્યવિચારનું પ્રાધાન્ય જતું રહે અને કથન વર્ણનાદિકથી ઊપજતો રસ પણ નાટકમાં રસ ગણાય.'[૩૩] Actionને ભજવણી સાથે સંબંધ છે તેવું પ્રતિપાદિત કરે છે. સાથે વાંચવાનાં નાટકો લખાવા પાછળનો તર્ક પણ આપે છે. પરંતુ નવલરામની 'રસ સિદ્ધાંત' વિશેની સમજણ સ્પષ્ટ થતી નથી. 'રત્નાવલી' નાટકના નિરીક્ષણમાં 'Test and judgment' કે Unity of action for Unity of time and placeના એરિસ્ટોટલ કથિત નાટ્યસિદ્ધાંતોને

ધ્યાન સામે રાખ્યા છે. એ દૃષ્ટિએ 'રત્નાવલી' નાટકને Artનો નમૂનો કહે છે.

નવલરામ પંડ્યા ૧૮૮૨ ઈ.સ.થી નાટ્યવિવેચન આરંભે છે 'કાન્તા'ના કૃતિનિષ્ઠ નિરીક્ષણથી. એ પછી 'માલતીમાધવ', 'રત્નાવલી' વિશેની ચર્ચામાં નાટક વિશેની તેમની સમજ ઘડાતી જતી અનુભવાય છે. 'ગોપીચંદ નાટક અને નાટકશાળા' એ લેખ ૧૮૮૪માં લખાય છે. આ લેખમાં તેમની નાટક અને નાટકશાળા વિશેની અપેક્ષાઓ અને સમકાલીન સ્થિતિનું અવલોકન છે. 'દુષ્ટ ભાર્યા દુઃખદર્શક નાટક' કે 'કજોડા દુઃખદર્શક નાટક' વિશેનાં અવલોકનોમાં તેમનો નાટક માટેનો ઉચ્ચાદર્શ પ્રગટ થાય છે. નાટક વિશેના સાતેક લેખોમાં તેમની સમીક્ષાનાં વિવિધ પરિમાણોનાં દર્શન થાય છે.

રણછોડભાઈ ઉદયરામ દવે (૧૮૩૭-૧૯૨૩)

રણછોડભાઈ ઉદયરામ દવે નઠારી ભવાઈ અને વ્યવસાયી રંગભૂમિનાં નઠારાં નાટકો સામે શિષ્ટ-સાહિત્યિક નાટકોની આવશ્યકતા જુવે છે. ભવાઈ પર અભાવ આવી જવાથી તેમણે નાટ્યલેખન આરંભ્યું અને ગુજરાતી નાટકના પિતા કહેવાયા. તેમનો આશય નાટક દ્વારા સદાચારના સંસ્કાર પાડી પ્રજાજીવનને ઉન્નત રાખવાનો હતો. ગુજરાતની રંગભૂમિ વિશે તેઓ ઘણા ચિંતિત હતા. રંગભૂમિનો વિકાસ થાય તેવી તેમની મહત્ત્વાકાંક્ષા હતી. તેમણે કહ્યું છે – 'ઉત્તમ શ્રેણીના કવિઓએ ગદ્ય પદ્યાત્મક નાટ્યલેખનનો આરંભ કર્યો અને રંગભૂમિ અસ્તિત્વમાં આવી પણ ક્રમશઃ સર્વત્ર અને વિશેષ કરીને ગુર્જર પ્રદેશમાં રંગભૂમિ અને નાટ્યલેખન બન્ને અધઃપતનના માર્ગે વહી સદાચારને બદલે દુરાચાર શીખવનાર બની નાટ્યલેખક તથા નાટકકંપનીના માલિકને દ્રવ્ય પ્રાપ્તિનાં સાધન થઈ પડ્યા છે, એ દુર્દશા ખરેખર અસહ્ય છે.'[૩૪] નાટકનું અને રંગભૂમિનું પ્રખર આરાધન તેમણે કર્યું અને નાટકની સૈદ્ધાંતિક-શાસ્ત્રીય પીઠિકા 'નાટ્યપ્રકાશ' જેવા ગ્રંથ દ્વારા બાંધી આપી.

'નાટ્યપ્રકાશ' (૧૮૯૦) : રણછોડભાઈ ઉદયરામ 'પ્રાચીન ભારતનાં સંસ્કૃતિ અને સંસ્કાર ઝીલ્યાં વિના આપણો ઉદ્ધાર શક્ય નથી' એમ માનતા હતા. 'નાટ્યપ્રકાશ'ની અડસઠ પાનાંની પ્રસ્તાવનામાં તેમણે નાટકના ઉદ્ભવથી માંડી સ્વરૂપ વિકાસની વિસ્તૃત ચર્ચા કરી છે. ઉત્સવપ્રિય મનુષ્યો વસંત આદિ ઋતુમાં આનંદથી નાચી ઊઠે ત્યાંથી નૃત્ત, તેમાં અભિનય સહિત ભાવ ભળ્યો કે તે નૃત્ય થયું ને તાંડવ-લાસ્ય આદિ પ્રકારોમાં વિકસ્યું. તેમાં રસાનુસાર અનુકરણ કરી બતાવવાથી 'નાટ્ય' કહેવાયું – તેની પરિપૂર્ણ અસર થવાને તેમાં વાણીનો અને તેના શૃંગારનો ઉમેરો થતાં રસશાસ્ત્રની સાથે સંગીતશાસ્ત્ર અને અલંકારશાસ્ત્ર એ બે તેના અંગભૂત થઈ પડ્યાં. આવા સાધને કરીને પૂર્ણતા પામતું જતું જે શાસ્ત્ર થયું તે 'નાટ્યશાસ્ત્ર' કહેવાયું.'[૩૫] એ પછી પશ્ચિમના વિદ્વાનોને આધારે ભારતીય

નાટ્યશાસ્ત્રનું નિરીક્ષણ કર્યું છે. 'ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર', 'દશરૂપક', 'સાહિત્ય દર્પણ' આદિ ગ્રંથોનો આધાર લઈને 'નાટ્યપ્રકાશ' રચ્યો છે. યુરોપીય નાટકોની 'ત્રણ યુનિટી'નાં સારાં-ખોટાં પાસાંની મનનીય ચર્ચા કરી છે. તેમાં સ્થળ સંકલનાની વાત કરતી વખતે દલપતરામે ગ્રીક ભાષાના નાટકનું ગુજરાતીમાં 'લક્ષ્મી' નામે જે રૂપાંતર કર્યું છે તેની મર્યાદાઓની ચર્ચા કરી છે. આ આખીય ચર્ચા તત્ત્વચર્ચા ધ્યાનપાત્ર થઈ પડે છે. 'તેઓ માને છે કે યુનિટીના બંધનથી નાટક લખવામાં ઘણો જ સંકોચ થઈ આવે છે. અને સારા લેખકો શેક્સપિયર પર્યંતના પણ સર્વદા તેને વળગી નથી રહેતા. થોડા વર્ષ પર ફ્રાન્સમાં એ પવન બહુ ફેલાયો હતો. પરંતુ ધીમે ધીમે સર્વત્ર શક્યતા અને ઔચિત્યના ધોરણને સ્વીકારવામાં આવ્યું છે.'[૩૬] યુનિટીનાં બંધને સદંતર અનાદર કરવાનું કહેતાં નથી પરંતુ આ નિયમ 'નાટકોને રંગભૂમિ પર નવીન પદ્ધતિથી ભજવી બતાવવાની કૃત્રિમ યોજનામાંથી જન્મ્યો છે માટે અકૃત્રિમ કવિપ્રતિભાના પ્રવાહને અકૃત્રિમ બંધન ન લગાડવાના ઉદ્દેશથી તેનો અનાદર અવશ્ય પ્રાપ્ત થાય છે.'[૩૭] 'કેટલાંક સંસ્કૃત રૂપક સંબંધી જાણવા યોગ્ય વૃત્તાંત' ઐતિહાસિક દૃષ્ટિથી આપ્યો છે. 'સંસ્કૃત રૂપદર્શક પત્રિકા' આપીને, રૂપકો તથા ઉપરૂપકોની વિગતવાર યાદી મૂકી છે. છેલ્લે 'નાટ્યપ્રયોગ નૃત્તશાળાનું વર્ણન' કર્યું છે.

નાટ્યપ્રકાશમાં આ ઉપરાંત નાટ્યવસ્તુનાં વિભાગો, પ્રકારો, નાયક-નાયિકાભેદ, કૌશિકી આદિ ચાર વૃત્તિઓ, નાટકનાં છત્રીસ લક્ષણો, તેત્રીશ નાટ્યાલંકારો, પ્રકરણ આદિ દશવિધ રૂપકો અને નાટિકા – ત્રોટક આદિ અઢાર ઉપરૂપકો આટલા વિષયો અંગેની પ્રમાણભૂત માહિતી ઉપલબ્ધ છે. નાટક એટલે ભજવી બતાવવું, રૂપક એટલે રૂપણ એ અર્થને વળગી રહીને વિચારણા કરી છે. પરંતુ 'રસ' વિશે ચર્ચા કરી નથી. જોકે રસ સંદર્ભે તેમણે અલગ ગ્રંથ કર્યો છે 'રસપ્રકાશ'. આથી નાટ્યપ્રકાશમાં રસ વિશે વિસ્તૃત ગહન ચર્ચા કરી નથી. 'નાટ્યપ્રકાશ' દ્વારા પ્રાચીન નાટ્યશાસ્ત્રને તેમણે ગુજરાતીમાં ઉતાર્યું છે છતાં તત્કાલીન રંગભૂમિને કે કલાકારોને તેનાથી કશો તાત્ત્વિક લાભ થયો નથી. તેમણે પોતે પણ લોકરુચિને અનુકૂળ જ નાટકો આપ્યાં છે. વિજયરાય વૈદ્ય કહે છે તેમ રણછોડભાઈ દવે 'સમર્થ અને સર્વપ્રથમ એવા આદ્ય ગુજરાતી નાટ્યશાસ્ત્રકાર' છે તેમાં કોઈ બે મત નથી.

નવલરામ આપણા આદ્ય નાટ્યવિવેચક છે. તો રણછોડભાઈ દવે નાટક વિશેની સૈદ્ધાંતિક શાસ્ત્રીય ચર્ચા છેડે છે. બંનેના નાટ્યવિચારમાં ભારતીય અને પાશ્ચાત્ય નાટ્યસિદ્ધાંતોનો સમન્વય છે. આરંભના બંને નાટ્યચિંતકોએ નાટકની ભજવણીનાં વ્યાવહારિક પાસાં પર ભાર મૂક્યો છે. 'ભજવાય તે નાટક' એ કહેવા

માટે 'નાટ્યપ્રકાશ'માં રણછોડભાઈ દવે વિસ્તૃત ચર્ચા છેડે છે. નવલરામ પંડ્યાએ પણ તત્કાલીન સાહિત્યિક નાટકોની સામે 'વાંચવાનાં તે નાટકો નહીં' કહીને નાટ્યવિચારને સ્પષ્ટ સમજ તરફ વાળ્યો અને યોગ્ય દિશાદર્શન કર્યું.

આ સમયમાં દલપત, નર્મદ, નવલરામ, રણછોડભાઈ નાટકો લખે છે – ભજવાય છે છતાં વ્યાવસાયિક રંગભૂમિ પરનાં નઠારાં નાટકોનાં વળતા પાણી થયાં નથી. નવલરામ કહે છે તેમ નઠારાં લોકમતને કારણે જ એ બધી નાટ્યમંડળીઓ ફૂલીફાલી છે. લોકરુચિને સંતોષતી રંગભૂમિ અને સંસ્કાર સ્થાપવા મથતાં શિષ્ટ નાટકો વચ્ચેની ખાઈ આરંભથી જ વધતી ચાલે છે. રણછોડભાઈ + નર્મદ આદિનાં નાટકો ભજવાય છે પરંતુ લોકરુચિને સંમાર્જિત – સંશોધિત કરવાના પ્રયત્નોમાં ઊણાં ઊતરે છે. ભવાઈના દોષોથી અભાવ આવી જતાં નાટકમાં શિષ્ટ – મનોરંજન પીરસવા તત્પર થયેલા રણછોડભાઈ રંગભૂમિ ઉપર પણ એ જ દોષોને વધારે વિકૃતરૂપે જુએ છે ને ઢળતી ઉંમરે 'નિંદ્યશૃંગાર નિષેધક રૂપક' લખે છે. નીતિબોધનાં કે સુધારાનાં નાટકો ધીમે ધીમે લુપ્ત થવા માંડે છે. નવલરામ નોંધે છે તેમ મોટો અભાવ સારા ઉત્તમ વિવેચકોનો. એ નાટકોનાં કાયમ વિવેચન થતા રહેતાં હોત તો પ્રજામાં જાગૃતિ આવત અને નઠારાં નાટકો સામેનો મત ઊભો કરી શકાત. તેમ થઈ શક્યું નહીં ને નાટકની અવદશા થઈ. નવલરામ પ્રત્યક્ષ વિવેચન દ્વારા મૂલ્યાંકન કરે છે. રણછોડભાઈ નાટ્યપ્રકાશ જેવા ગ્રંથ દ્વારા પાઠ્યપુસ્તકની ગરજ સારે તેવું શાસ્ત્ર સહજ ઉપલબ્ધ કરાવે છે.

સુધારક યુગની અનેક ઉપલબ્ધિઓમાંથી આ નાટ્યવિવેચના અને શાસ્ત્રીય ચર્ચા પણ છે. 'ભજવાય તે જ નાટક'ની અવધારણા સાથે જ 'નાટક દૃશ્યકાવ્ય છે'ની પરંપરિત વિભાવના પણ સતત રહે છે. પછીના સમયમાં પણ તે લંબાય છે. નર્મદ 'નાટક ગદ્યમાં હોય છે' એમ માને છે. પણ અન્ય વિવેચકોમાં આ મત વિશે નોંધ નથી. સાથે કાવ્યના જ નિયમો કે સિદ્ધાંતોથી નાટકનું પૃથક્કરણ – નિરીક્ષણ થયા કરે છે. નાટકની પ્રસ્તુતિ વિશે કશું મળતું નથી.

સંદર્ભસૂચિ

૧. જૂનું નર્મગદ્ય પૃ. ૧૩૦. ૨. મિથ્યાભિમાનની પ્રસ્તાવનામાંથી. ૩. જૂનું નર્મગદ્ય પૃ. ૩૪૨. ૪. એજન પૃ. ૩૪૨. ૫. એજન પૃ. ૨૯૪. ૬. એજન પૃ. ૨૯૫. ૭. એજન પૃ. ૨૯૫. ૮. એજન પૃ. ૨૯૫. ૯. એજન પૃ. ૨૯૪. ૧૦. એજન પૃ. ૨૯૪. ૧૧. ભવાઈ સંગ્રહ પૃ. ૨. ૧૨. ભવાઈ સંગ્રહ પૃ. ૩. ૧૩. એજન પૃ. ૪. ૧૪. એજન પૃ. ૪. ૧૫. જૂનું નર્મગદ્ય પૃ. ૧૩૦. ૧૬. એજન પૃ. ૨૯૪. ૧૭. એજન પૃ. ૩૪૨. ૧૮. મિથ્યાભિમાનની પ્રસ્તાવનામાંથી. ૧૯. ભવાઈ સંગ્રહની પરિભાષામાંથી. ૨૦. મિથ્યાભિમાનની પ્રસ્તાવનામાંથી. ૨૧. નવલ ગ્રંથાવલિ. ૨૨. એજન. ૨૩. એજન પૃ. ૩૬. ૨૪. એજન પૃ. ૫૮. ૨૫. એજન

પૃ. ૬૭. ૨૬. એજન પૃ. ૫૯. ૨૭. એજન પૃ. ૬૦. ૨૮. એજન પૃ. ૬૧. ૨૯. એજન પૃ. ૬૧. ૩૦. એજન પૃ. ૬૮. ૩૧. એજન પૃ. ૬૯. ૩૨. એજન પૃ. ૬૯. ૩૩. એજન પૃ. ૭૧. ૩૪. રણછોડભાઈ ઉદયરામ દવે – શતાબ્દી ગ્રંથ પૃ. ૨૨૫. ૩૫. નાટ્યપ્રકાશ પૃ. ૬૨. ૩૬. સુદર્શન ગ્રંથાવલિ પૃ. ૮૮૪.૩૭. રણછોડભાઈ ઉદયરામ દવે – શતાબ્દી ગ્રંથ પૃ. ૨૧૨

૩

પંડિતયુગમાં નાટક વિશેનું વિવેચન

પંડિતયુગમાં નાટ્યમંડળીઓની સંખ્યા વધતી ચાલી છે. પ્રેક્ષકની નાડ પારખીને લોકને ગમે તેવા નાટકો લખવા – ભજવવા તત્પર અનેક નાટકશાળાઓ મુંબઈ, ગુજરાત, સૌરાષ્ટ્ર આદિ સ્થળોએ ફેલાઈ ગઈ છે. તખ્તાની અનેક નવી પ્રયુક્તિઓ, પ્રેક્ષકોના શ્વાસ અધ્ધર થઈ જાય તેવી કરામતો, સરકસના દાવ આદિ અનેક રીતે પ્રેક્ષકને ખુશ રાખવાની બાબતમાં સ્પર્ધા ચાલી રહી છે. પ્રેક્ષકને ગમે તે જ નાટક, પ્રેક્ષકને ગમે તે જ ગીત... પ્રેક્ષક જ નાટક મંડળીનો આરાધ્ય. આ બધી મનોરંજનની ધમાલ કંઈ નવી નહોતી. રણછોડભાઈ આદિ સર્જકો ઘણા પ્રયત્નો કરીને નાટકની શોધમાં હતા કે જે ભજવાતું હોય અને લોકોને સુબોધ સાથે આનંદ પણ કરાવતું હોય પરંતુ લેખક અને રંગભૂમિ વચ્ચેનું અંતર વધતું જતું હતું. સાક્ષરો ઉત્તમ નાટકો લખે છે પણ તેની રંગભૂમિ ક્ષમતા વિશે પ્રશ્નો છે. નાટકનો આરંભ જ કદાચ એવો થયો છે કે તેના સંપૂર્ણ કલાસ્વરૂપને આપણે પામી શકતા નથી.

પંડિતયુગમાં નાટ્યતત્ત્વ વિચાર થાય છે. મોટા ભાગનું વિવેચન પ્રત્યક્ષ-ગ્રંથાવલોકન અને સિદ્ધાંત ચર્ચા કરે છે. પંડિતયુગમાં બધાં જ સ્વરૂપોના આકાર રૂઢ – નિશ્ચિત થવા માંડે છે. પણ નાટક કે નાટક વિશેનું વિવેચન હજી દિશા શોધે છે. રંગભૂમિ છે પણ તેની પાસે સર્વગુણ – કલાતત્ત્વ સંપન્ન નાટક ક્યાં છે ? ને સાહિત્યિક – શિષ્ટ કલાતત્ત્વયુક્ત નાટક છે તો તેને રંગભૂમિ પર ઉતારવું શક્ય નથી. સર્જક જ્યારે રંગભૂમિથી – મંચથી અલિપ્ત રહીને નાટક લખે છે ત્યારે તેની મંચનક્ષમતાનો ખ્યાલ તેને નથી જ આવતો. સર્જકનું રંગભૂમિ સાથેનું જોડાણ જ પ્રેક્ષકો સુધી ઉત્તમ-શુદ્ધ કલાતત્ત્વયુક્ત પ્રસ્તુતિ આપી શકે. એ વાત નહીં સમજતા સર્જકોને કારણે અને રંગભૂમિ પર કામ કરતાં નટચમૂ તથા અન્ય રંગકર્મીઓની ઉત્તમ નાટ્યતત્ત્વ પ્રત્યેની અવગણનાને કારણે... નાટકનો વિકાસ રૂંધાયો. નાટ્યવિવેચનનું પણ તેમ જ થયું. પંડિતયુગમાં નાટ્યવિવેચના ઓછી જ થઈ છે. ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠી, નરસિંહરાવ દિવેટિયા જેવા વિવેચકો નાટક વિશે જે ચર્ચા

કરે છે તે જોકે નોંધપાત્ર છે. ફિરોજશાહ મહેતા પણ તેની સાથે અભિનયની સમજ આપતો ગ્રંથ લખે છે.

ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠી (૧૮૫૫-૧૯૦૭)

ગોવર્ધનરામ નાટક વિશે વાત કરે છે ત્યારે પ્રત્યક્ષ વિવેચનાના રૂપે જ કરે છે. કૃતિની ચર્ચા કરતાં જ એ સિદ્ધાંતચર્ચા છેડે છે. નાટકનાં સ્વરૂપ – શક્યતાઓ અંગે અને પ્રવર્તમાન રંગભૂમિ તથા નાટકની સ્થિતિ અંગે નિરીક્ષણો આપે છે. 'આ કાળનાં આપણાં આદિનાટકો' એ લેખમાં નાટકો વિશે વિગતે લખવા ઉપરાંત નાટક અને નવલકથા, કવિતા, ઇતિહાસાદિ સંદર્ભે પોતાના વિચારો પ્રગટ કરે છે. નાટકની ન્યૂનતાનાં કારણો બતાવી નાટકના સ્વરૂપના વિકાસ માટે લેખકોને સૂચનો કરે છે. નાટકના સ્વરૂપ વિશે કહે છે : 'એકલી કથા અને કવિતા અથવા ઉભયની મેળવણી એ ત્રણમાંથી ગમે તેની રચના દશ્યવસ્તુને યોગ્ય કરવામાં આવે એટલે તેને નાટક એ નામ આપવામાં આવે છે, કારણ નટરચના અથવા નાટ્ય તેનું લક્ષણ છે.'[1] એમ કહેતી વખતે સભાનપણે જ તેઓ પ્રસ્તુતિ દશ્યાત્મકતાનું મહત્ત્વ સ્વીકારે છે. કથાને પણ દશ્ય વસ્તુને યોગ્ય કરવામાં આવે તો તે નાટક બને છે. એ આખોય વિચાર નાટકનાં અનેક વિશિષ્ટ પરિમાણો ખોલી નવી શક્યતા તરફ આંગળી ચીંધે છે. અલબત્ત, 'નાટ્ય'નું મહત્ત્વ સ્વીકાર્યા કે જાહેર કર્યા પછીય કાવ્યના 'શ્રાવ્યકાવ્ય' 'દશ્યકાવ્ય' એવા ભેદ સ્વીકારી નાટકને 'દશ્યકાવ્ય' કહેવાનો મત પ્રદર્શિત કરે છે. નાટકની દશ્યાત્મકતા, દશ્યક્રિયા વિશે અવશ્ય ચર્ચા કરે છે.

નવલરામ કે રણછોડભાઈએ લોકરુચિ અનુસાર નહીં પણ જેમાંથી નીતિ – સંસ્કારનો બોધ થાય તેવાં નાટકોનો આગ્રહ રાખ્યો હતો. ગોવર્ધનરામ જન ભોગ્યતાને મહત્ત્વનો ગુણ ગણે છે. ગોવર્ધનરામ કહે છે કે ઉપદેશ આપવાનું કામ ગ્રંથકારોનું છે. નાટકમાં સીધો ઉપદેશ ન આવવો જોઈએ. 'વીરમતી' નાટક વિશે એ સંદર્ભે વાત કરે છે કે 'નાટકમાં જ્ઞાનના ઉઘાડા ઊભરા અસ્થાને છે અને દશ્ય ક્રિયાઓમાં સવિશેષ દોષદાયી છે.'[2] આગળ કહે છે કે નાટકની ક્રિયામાં ઉપદેશ જ નહીં વર્ણનો પણ વ્યવધાન નાખતાં હોય છે. શ્રાવ્યકાવ્યમાં કદાચ 'પંડિતશ્રાવ્યકાવ્ય' વાચકો વિશે બેદરકાર હોઈ શકે પણ નાટકે તો બહુજન સમાજનું સમારાધન કરવું જ રહ્યું. પ્રેક્ષકોને લય પમાડવાની કળા અને ચાતુર્ય નાટકકારમાં હોવાં જોઈએ. જ્ઞાનભાગ જનભોગ્ય નહીં હોવાથી નાટકમાં અસ્થાને છે. એમાં કૌતુકકર્ષી દશ્યભાગ અને સાધક કથા હોવા જોઈએ. તેમાં કવિતા ન હોય તો ચાલે પણ જો હોય તો સર્વભોગ્ય હોવી જોઈએ.'

ગોવર્ધનરામ નાટકને અન્ય સ્વરૂપોથી વિશિષ્ટ માને છે. તેના પ્રયોગલક્ષી સ્વરૂપને ધ્યાનમાં રાખી નાટ્યકારને આ સૂચન કર્યાં છે. નાટ્યકારોએ જો રંગભૂમિ

પર સિદ્ધિ મેળવવી હોય તો 'જન સમારાધનના' મુદ્દે મેળવી શકે એમ તેઓ માને છે. પણ એના માટે નાટ્યકારે રંગભૂમિનો નિકટનો પરિચય કેળવવો પડે. લેખક પોતાના બંધ રૂમમાં બેસી મનની રંગભૂમિ પર પાત્રોને નચાવી કંઈ પણ લખી કાઢે તે સાહિત્યિક દૃષ્ટિએ ગમે તેટલું ઉત્તમ હોય તોપણ મંચ-તખ્તા સાથેના સંપર્ક વિના કદીય લોકભોગ્યતા કે નાટકની સિદ્ધિ પ્રાપ્ત થતી નથી એ વાત તેઓ વીસરી ગયા લાગે છે. નાટકકારો નાટ્યશાળાના વ્યવસ્થાપકોને અનુકૂળ નાટકો લખે છે અને વ્યવસ્થાપકો પ્રેક્ષકોની સંખ્યા વધે એ રીત યા જનવર્ગની ચિત્તવૃત્તિને અનુસરવાનો પ્રયત્ન કરે છે. નેપથ્ય સામગ્રી કે સંવાદો ઉપરાંત 'ગ્રામ્ય વિનોદ વૃત્તિ' મળે એવાં સાધન અજમાવામાં આવે છે. આથી કલાસ્વરૂપને હાનિ પહોંચે છે. સાથે એવો આશાવાદ પણ વ્યક્ત કરે છે 'વિદ્વદવર્ગનો સંસર્ગ નાટકશાળાઓને છે, અને નાટક શાળાનું અધઃપતન નહીં થાય'[૩] નાટકમાં કથા-અંશ કરતા કવિતા પ્રાધાન્ય ભોગવે તો આસ્વાદયોગ્ય ન બને તેમ કહીને તેમણે 'જયકુમારી વિજય', 'લલિતા દુઃખદર્શક' અને નવલરામના 'વીરમતી' નાટકના ગુણ – દોષની સમીક્ષા કરી છે, તેની સાથે સંસ્કૃત – કાલિદાસનાં નાટકોની અને શેક્સપિયરનાં નાટકોને યાદ કરી 'અંતર્જીવનને કેન્દ્રીય વિષય બનાવતાં નાટકોને ઊંચી કોટિનાં ગણ્યાં છે. જ્યાં જ્યાં અંતર્જીવન અને તેનાં મર્મસ્થાનો છે તે ઉપર દૃષ્ટિ નાંખવાનો અભ્યાસ પડે તો દેશમાં એક મોટી કલાનું બીજ નંખાય.'[૪] એમ કહી લેખકોને અનુભવોનો સંચય કરવાનું કહે છે. નાટ્યકારે અવલોકન અને અનુકંપાનું ફલક વિસ્તાર્યે જ છૂટકો છે એમ કહે છે તે યથાર્થ છે. નાટકમાં સર્વાનુભવ રસિક ભાગ રચવો હોય તો નાટ્યકારે આત્માનુભવની બહાર નીકળી જગતને જોવું પડે. શેલી અને શેક્સપિયરનાં નાટકોની ભિન્નતા પણ આને લીધે છે તેમ માને છે. તેમના સમકાલીન નાટ્યપ્રવાહનું અવલોકન કરતાં તેમણે 'કાન્તા' ભીમરાવ કૃત 'દેવળ દેવી', ગણપતરામનું 'પ્રતાપ' નાટક, ગોપાળજી દેલવાડા કરનાં 'ચંદ્રકાંતા' અને 'મદન વસંત', કહાનજી ધર્મસિંહનું 'મારુ-ઢોલા' વગેરેને આધારરૂપ લઈને તે નાટકોની જનમંડળ પર પડતી છાપ-ઉત્સાહ અને અવસાદ રણછોડભાઈના જમાનાની અપેક્ષાએ દર્શાવી છે. તેને આધારે લોકરુચિ ઇતિહાસ – પુરાણની કથા કરતાં સામાજિક પ્રશ્નોની કથામાં શા માટે હોય છે તેની ચર્ચા કરી છે.

તત્કાલીન નાટકો વિશે તેમની ફરિયાદ એ રહી છે કે જે જનભોગ્ય છે તે પંડિતભોગ્ય નથી, જે પંડિતભોગ્ય છે તે જનભોગ્ય નથી. એટલે કાલિદાસની કલ્પના પ્રમાણેનું સહુના મનનું સમારાધન કરતું નાટક બની શક્યું નથી. ગોવર્ધનરામ આ લેખમાં નાટકના સ્વરૂપ સંબંધી તલસ્પર્શી ચર્ચા કરે છે. અલબત્ત, નાટકની ભજવણીની શક્યતા કે અભિનયાદિ વિશે પૂર્વસૂરીઓ કરતાં કશી નવી વાત કરતાં

નથી. નવલરામ કે રણછોડભાઈએ પણ નાટકની ભજવણી કે અભિનય સંબંધે ચર્ચા કરી નથી. ગોવર્ધનરામ નાટક લોકભોગ્ય બને તે માટે નાટ્યકારોને સૂચના આપે છે ત્યારે નાટકના રંજનધર્મી સ્વરૂપનો જ ઉલ્લેખ કરે છે. વ્યવસાયી રંગભૂમિના વધતા વર્ચસ્વથી ચિંતિત છે. સાક્ષરોનો સંપર્ક રંગભૂમિને છે તેથી તેની અવદશા થતી અટકશે તેવી આશા સેવે છે. તેઓ વિદ્વદ્‌વર્ગને રંગભૂમિની 'સંજીવની ગુટિકા' કહે છે. જોકે વિદ્વદ્- વર્ગની ઉપેક્ષાથી તેમ જ રંગભૂમિના પ્રત્યક્ષ અનુભવ વિના લખાતાં શિષ્ટ નાટકોથી રંગભૂમિની ઝાઝી સેવા થઈ નથી. કાન્તે નાટકોને રંગભૂમિક્ષમ બનાવી ભજવવાની તૈયારી કરનાર દિગ્દર્શકને શબ્દથી નહીં પણ લાકડીથી ઠમઠોરેલા તે, કે નાનાલાલના 'જયા જયંત'ને ભજવવાની ઇચ્છા વ્યક્ત કરનારને વિદ્વાન કવિએ આ નાટકો તો ભવિષ્યની રંગભૂમિ માટે લખાયાં છે. કહી ચોખ્ખી ના પાડી દીધી હતી તે શું બતાવે છે ? ગોવર્ધનરામનો આશાવાદ આ વાસ્તવની સામે ટકી શક્યો નહીં.

ગોવર્ધનરામ તેમની વિશિષ્ટ શૈલીમાં નાટકની અપેક્ષા, આવશ્યકતા અને રંગભૂમિની સ્થિતિ વિશે નિરીક્ષણ – સમીક્ષા આપે છે. એકાદ દીર્ઘ લેખમાં તેમણે નાટકની સર્વાશ્લેષી ચર્ચા કરી છે. તેમના મતે જનભોગ્ય નાટક લખવાં જોઈએ, અંતર્જીવનને લગતા સામાજિક વિષયોનાં નાટકો લખવાં જોઈએ સાથે તે સર્વજનનું સમારાધન કરતા હોય તેવાં બને... આ બધી અપેક્ષા એક સાથે સફળ થવી તે સમયે લગભગ અશક્યવત્ હતી પણ તેમણે એક નાટ્યાદર્શ સ્થાપવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. એ દૃષ્ટિએ તેમના પુરોગામી નાટ્ય- વિવેચકોની સરખામણીએ થોડા આગળ જણાય છે. પણ હજી નાટકને સમજવાના – મૂલવવાના માપદંડો સાહિત્યિક જ છે.

નરસિંહરાવ ભોળાનાથ દિવેટિયા (૧૮૫૯-૧૯૩૭)

વિવેચક અને ભાષાશાસ્ત્રી શ્રી નરસિંહરાવ દિવેટિયાની રુચિ નાટકમાં સારી એવી હતી, તેમણે પ્રેમાનંદનાં નાટકો વિશે શંકા વ્યક્ત કરી તે એ જ કારણે. 'અભિનય કલા' જેવું 'નટચમૂ'નું માર્ગદર્શન કરે તેવું પુસ્તક આપે છે. નરસિંહરાવે વારંવાર નાટકોનાં પ્રત્યક્ષ વિવેચનો કર્યાં છે. નાટકની પ્રતને સમક્ષ રાખી પૃથક્કરણની વિધિથી નાટકને તપાસે છે – સમીક્ષા કરે છે. 'અભિનયકલા' નરસિંહરાવનો જ નહીં તે સમયનો એક વિશિષ્ટ ગ્રંથ છે. આખાય પંડિતયુગમાં નાટક વિશે લખાયેલો – અભિનય વિશે વિસ્તૃત માહિતી આપતો ગ્રંથ એ આ 'અભિનયકલા' છે. અભિનયકલા બે ભાગમાં વહેંચાયેલો નિબંધ છે. એક છે ઇતિહાસ વિભાગ, જેમાં અભિનય કલાનું સ્વરૂપ, તેનો વિકાસ, પ્રાચીન સમયનાં નાટકો, અન્ય દેશમાં નાટ્યકલા, નાટકનું બંધારણ, ઇતિહાસ, દશ્યસામગ્રી – પોશાક, નાટકના આંતર સ્વરૂપના પ્રકાર, ઉદ્દેશ, રંગભૂમિ વિશેની વિસ્તૃત તલાવગાહી ચર્ચા મળે છે. તો બીજા 'કલાવિભાગ'માં,

અભિનય અંગેના પ્રશ્નો, ધંધાદારી નટ કલાપ્રેમી નટની વિશેષતા – મર્યાદાઓ, નાટકના બંધારણ વિશે તત્કાલીન નાટક ગ્રંથો તથા નાટકોની સ્થિતિ, રંગભૂમિનાં દૂષણો આદિની ૧૩ પ્રકરણમાં વિસ્તૃત ચર્ચા કરી છે.

નરસિંહરાવે જોયેલાં નાટકોમાં 'ખામીવાળું અભિનય' અભિનયકલા વિશે અભ્યાસ કરવા ઉશ્કેરે છે. તેમાં ભજવણી વિશે પણ પહેલી જ વાર વાત કરે છે. 'નાયક-નાયિકા એક બાગમાં મળતાં, દૂરથી સામ-સામાં કુસ્તીના જેવા પેંતરા ભરતા આવી એકબીજા સામે આંગળીઓ તાકીને ધરી એકબીજાને પ્રેમમાં બાંધવા જેવું કરતાં હતાં તે તો કેવળ અસંભવપૂર્ણ તથા હાસ્યજનક હતું.'[૫] તેમણે બીજાં ઉત્તમ રીતે ભજવાતાં નાટકો પણ જોયાં હતાં, આથી જ કહે છે, 'અભિનય કલાનાં ઊંચાં તત્ત્વોનું દર્શન થાય પછી ચાલુ નાટ્યભૂમિથી અસંતુષ્ટ થવાય એમાં નવાઈ નથી. પરંતુ એ ન્યૂનતાઓ શી રીતે ટળાય તે જાણવા માટે અભિનયકલાનાં ઉત્તમ તત્ત્વોનું અવલોકન કરવાની આવશ્યકતા ઉત્પન્ન થાય છે.'[૬] અભિનય કલા વિશેનો આ દીર્ઘ નિબંધ લખવા પાછળનો મુખ્ય આશય તત્કાલીન ગુજરાતી રંગભૂમિની મર્યાદાઓને ટાળવાનો પ્રયત્ન છે. આ નિબંધમાં તેમણે નાટક, નટ અને અભિનયની સિદ્ધિ – મર્યાદાઓ વિશે સારી એવી કામમાં આવે તેવી ચર્ચા કરી છે.

અભિનયનું સ્વરૂપ સમજાવતાં તેમણે નાટક – અભિનય 'અન્યોન્ય સંશ્લિષ્ટ કલા' છે તેમ કહ્યું છે. નાટ્યકાર અર્થ નિરૂપક છે, અભિનય દ્વારા નટ પણ નાટકના અર્થનું નિરૂપણ કરે છે એમ કહી નાટક, અને રંગભૂમિના અવિનાભાવી સંબંધ વિશે સ્પષ્ટતા કરે છે. 'રંગભૂમિ માટે નિર્માણનાં કરેલાં નાટકોને literary drama (વાચ્ય સાહિત્ય રૂપનાટક) એ નામ અપાય છે તથા તો એ ખોટું નામ છે, કેમ કે જ્યાં સુધી અભિનયમાં આવ્યું નથી ત્યાં સુધી કોઈપણ નાટક તે નાટક ગણાય નહીં.'[૭] નાટક વિશે નરસિંહરાવ પણ પુરોગામી મતને પુષ્ટ કરે છે. જોકે નવલરામે તો તેવાં – અભિનયમાં ન આવે તેવાં નાટકોને સાહિત્યિક કે વાંચવાનાં નાટક ગણ્યાં છે. જ્યારે નરસિંહરાવ તો 'નાટક' કહેવાના મતના નથી. ભજવાય તો નાટક, નહીં તો નાટક તો નહીં જ. અભિનયની ચર્ચા કરતાં કહે છે કે 'વેશ ધારણ કરી બનાવટ કરવી' એ નાટકની ભજવણી સાથે સ્વીકારાયેલી વાત છે. અભિનયને તેઓ માત્ર Mimetic Art નહીં પણ સદશીકરણની કલા કહે છે. નટની પાસે જે કળા છે તે પરલક્ષી અને આત્મલક્ષી પ્રકારની હોવી જોઈએ. 'અભિનય કલાનું પ્રાણતત્ત્વ તો પરલક્ષીપણામાં જ સમાયેલું છે. પરંતુ અપ્રધાન રહેલી આત્મવિલક્ષણતા એ જ પરલક્ષી વ્યાપારના ફળને પોતાના રંગથી જ રંગે જ છે.' નાટક અને અભિનય અંગે પોતાનો મત આપે છે. ત્રીજા પ્રકરણમાં નાટ્યશાસ્ત્રનું ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ નિરીક્ષણ આપ્યું છે. ચોથા પ્રકરણમાં નાટકના ઉદ્‌ભવ-વિકાસની ચર્ચા કરે છે.

નાટ્યશાસ્ત્ર લખાયા પહેલાં નાટકો હતાં કે નહીં ? ભારતમાં નાટક ક્યાંથી આવ્યું ? અન્ય દેશોમાં નાટકની સ્થિતિ વિશે પણ પછીના પ્રકરણમાં આગળ વાત ચાલે છે. એ પછી નાટકનાં બંધારણ બાબતે ચર્ચા કરે છે. બંધારણ કેવું હોવું જોઈએ એની શાસ્ત્રીય ચર્ચા કરીને ગ્રીક અને સંસ્કૃત નાટકોનાં મહત્ત્વનાં અંગો વિશે તુલનાત્મક અભ્યાસ કર્યો છે. ગ્રીક કોરસની સાથે તત્કાલીન નાટક મંડળીઓના ગાયકમંડળ વૃંદ સાથે સરખાવી જોયું છે. નાટકનાં અન્ય મહત્ત્વનાં અંગો, વિદુષક આદિ અન્ય પ્રદેશનાં નાટકો અને અંગ્રેજી નાટકોમાં કઈ રીતે પ્રગટ્યાં છે તેની વિગતો અભ્યાસપૂર્ણ છે. ત્રણ યુનિટી વિશે ભારતીય અને પૂર્વની રંગભૂમિ પર નાટકો આવા સ્થળ, કાળ, સમયની સંકલના વિશે સંભ્રાંત છે. તેમ માને છે. પછીના પ્રકરણમાં 'દશ્ય સામગ્રી અને પોશાક'ની ચર્ચા કરતા આહાર્ય અભિનયની જ ચર્ચા છેડે છે. અભિનયના વિવિધ ભેદ, આદિની ચર્ચા પણ ભરત નાટ્યશાસ્ત્રની અને ગ્રીક થિયેટરના પરિપ્રેક્ષ્યમાં વિચારણા કરે છે. અંગવિક્ષેપ, વદનાભિનય, નયનાભિનય વિશે વિગતે ચર્ચા કરે છે. નાટકનું સ્થળ કેવું, નાટ્યગૃહ કેવાં હોવાં જોઈએ તેની ઐતિહાસિક તથ્યો સાથે ભારતીય-ગ્રીક થિયેટરના સંદર્ભમાં વિગતો સાથે ચર્ચા કરી છે. નરસિંહરાવ ગુજરાતી રંગભૂમિ પર ભજવાતા નાટકો અને તેની ભજનવણીનીય ચર્ચા કરે છે. ખરાબે ચડેલી તત્કાલીન રંગભૂમિની ચિંતા સાથે ડાહ્યાભાઈ ઘોળશાજીના પ્રયત્નોને યાદ કરે છે. મરાઠી, પંજાબી, બંગાળી રંગભૂમિની ગુણલક્ષી વિચારણા તુલનાત્મક અભિગમથી કરે છે ને ગુજરાતી રંગભૂમિ કરતાં પંજાબી-બંગાળી રંગભૂમિ ઘણો વિકાસ સાધી શકી છે તેવા તારણ પર આવે છે.

ઇતિહાસના વિભાગમાં અનુકરણધર્મી નાટ્યકલા અભિનયનાં સ્વરૂપ – બંધારણ, નાટકના ઉદ્‌ભવ વિકાસ, ભારતમાં અને અન્ય દેશોમાં કઈ રીતે થયા છે તેની અભ્યાસપૂર્ણ નોંધ કરી છે. ચીન, જાપાન, પેરુ કે યુરોપની રંગભૂમિ અને ભારતીય પ્રદેશોના પ્રાંતીય વૈવિધ્ય આદિની તુલનાત્મક સમીક્ષામાં તેમનો આશય તો અભિનયનું વાસ્તવિક સ્વરૂપ કેવું છે ને તે કઈ રીતે પ્રવર્તે છે તેનો અભ્યાસ કરવાનો છે.

કલાવિભાગમાં – અભિનય કઈ રીતે સિદ્ધ કરવો, નટનાં વિશિષ્ટ લક્ષણો, નટનાં તાલીમ સંબંધી સૂચનો કર્યાં છે. અભિનયકલા માટે વિદ્યાલય ન હોઈ શકે. આખુંય જગત તેનું વિદ્યાલય છે તેમ માને છે. અભિનય કલા 'આપકળા' છે તે જાતે જ સ્વયં સ્ફૂર્ત શીખવાની હોય છે. આગળ ઉપર 'તદ્‌રૂપાનુભવ' અને 'અભ્યાસ' નટને માટે કેટલા આવશ્યક છે તેના વિશે વિદેશી નટો – ચિંતકોના મતનો આધાર લઈને ચર્ચા કરે છે. 'અંગવિક્ષેપ' 'મુખચર્યા' 'નયનાભિનય' 'સ્વર ઘટના' આદિ અભિનય માટે કેટલા ઉપકારક છે તેની પણ ઉદાહરણ સહિત

વિચારણા કરી છે. અલબત્ત, અહીં જે વિચારણા છે તેમાં બહુધા વિદેશી નાટકો, નટોનાં ઉદાહરણ આપ્યાં છે. ગુજરાતી નટ-નાટકોના દાખલા ભાગ્યે જ એમણે આપ્યા છે.

નાટકોમાં દશ્ય સામગ્રીના વિનિયોગ બાબતે પણ એ જ સ્થિતિ છે. સ્ટેજ પર બતાવવામાં આવતાં દશ્યો કે ચમત્કારોના ઔચિત્યની ચર્ચા અહીં થઈ છે. નાટકની પ્રેક્ષક પર પડતી અસરોની પણ તેમણે સાથે જ ચર્ચા કરી છે. નરસિંહરાવ માને છે કે દશ્ય સામગ્રીના પ્રાધાન્યથી પ્રેક્ષકનું ધ્યાન નાટકના વૃત્તાંતમાંથી ખસીને માત્ર સામગ્રી ઉપર સ્થિર થશે જે નાટકને માટે હાનિકારક છે. નટ-પ્રેક્ષક સંબંધ વિશેની ચર્ચામાં અભિનય પક્ષે એ સંબંધમાં સમભાવ કેટલો ઉપકારક બની શકે, આદર-અનાદરના શું લાભ તે સહુ ચર્ચ્યાં છે. એ પછી નાટક અંગેની સમસ્યાઓ અને વિચારોની નોંધ છે. 'ગુજરાતીમાં ખરા ગુણવાળાં નાટકોની ભરતીની સમસ્યા છે.' એમ કહેતી વખતે નાટક માટેની તેમની અપેક્ષા વ્યક્ત થઈ છે. ગુજરાતીમાં મૌલિક નાટકોના અભાવને તેમણેય વ્યક્ત કર્યો છે. નાટકની આનુષંગિક સમસ્યા સાથે નટના ચારિત્ર્ય અંગેના નૈતિક પ્રશ્નો ચર્ચે છે. સ્ત્રીપાત્રોની ભજવણી પુરુષપાત્રો કરે છે તેને કારણે ઘણા પ્રશ્નો જન્મે છે. તેઓ માને છે કે સ્ત્રીનાં પાત્રો ભજવવા સ્ત્રી કલાકાર જ લાવવા જોઈએ. કલાપ્રેમી અને વ્યવસાયી નટમાં કોણ ચડે તેની ચર્ચામાં અંતે કલાને જ શ્રેષ્ઠ માને છે. તે કલા સિદ્ધ કરવા માટે બંનેએ સારી નિષ્ઠાથી પ્રયત્ન કરવા જોઈએ તેમ કહે છે.

અંતે રંગભૂમિનાં દૂષણો વિશે છણાવટ કરે છે, સાથે સારાં નાટકોએ, જનસમાજની રુચિ ઘડવા પ્રયત્ન કરવો જોઈએ, ઉચ્ચ ભાવનાને વળગી રહી પ્રયત્ન કરવાથી દૂષણમુક્ત રંગભૂમિની સ્થાપના થશે એમ માને છે.

નરસિંહરાવ 'અભિનયકલા' દ્વારા કલાકારો સામે અભિનયનો આદર્શ ઊભો કરે છે. નાટ્યશિક્ષણને ભલે નરસિંહરાવ ન માનતા હોય છતાં તેમનું આ પુસ્તક એ નાટ્યશિક્ષણનું પ્રથમ પાઠ્યપુસ્તક થઈ શકે તેમ છે. અભિનયાદિની ચર્ચા પાંશ્ચાત્ય નટ-ચિંતકોનાં મંતવ્યોના આધારે કરી છે. પંડિતયુગનું આ એક મહત્ત્વનું પુસ્તક છે. નાટક વિશેની છૂટીછવાઈ સમીક્ષા મળે છે. પણ 'અભિનયકલા' વિશેનું આવું પુસ્તક આ એક જ મળે છે. નરસિંહરાવ આમેય પ્રખર પ્રબુદ્ધ વિવેચક ને ભાષાશાસ્ત્રી છે. નાટ્યવિવેચનની દૃષ્ટિએ વિચારીએ તો તેમણે ગ્રંથાવલોકનો ઉપરાંત 'અભિનયકલા' દ્વારા નાટકનો વિચાર કર્યો છે.

ગુજરાતી રંગભૂમિ – વ્યવસાયી – બહુ લાંબી ચાલી નથી. ભવાઈની જેમ તે પણ નષ્ટપ્રાય થવા માંડી હતી. રંગભૂમિ પર ભજવાતાં નાટકોથી રણછોડભાઈ ઉદયરામ વ્યથિત હતા તેમ જ નરસિંહરાવને પણ તે સમયની રંગભૂમિએ જ

'અભિનયકલા' જેવું પુસ્તક લખવા પ્રેર્યા. જોકે તેમના સમયમાં કે તે પછી કોઈ નટ-દિગ્દર્શકે તેમનું આ પુસ્તક વાંચ્યું હોય તેવા દાખલા નથી મળતા.

નરસિંહરાવ નાટકમાં સત્યને પ્રાધાન્ય આપે છે. આથી નટ ને પાત્ર ભજવતો હોય તેણે જે તે પાત્રમાં ગંભીરતાપૂર્વક અભિનય નક્કી કરવો જોઈએ. અતિવ્યાપ્તિના દોષથી નાટક જ નહીં સમાજને પણ ઘણું સહન કરવાનું આવે છે એમ માને છે. ના તે સમયે 'જામન'. 'કૉલેજ કન્યા' નાટકમાં કૉલેજ શિક્ષણ અને કૉલેજમાં ભણતી કન્યાના સત્યથી વિપરીત માત્ર લોકરુચિ સંતોષવા કરેલા ભ્રષ્ટ આલેખનને કારણે ચન્દ્રવદન મહેતાએ ભારે ઊહાપોહ જગાવ્યો હતો. નરસિંહરાવ પણ આવેશમાં આવી 'કલા અને સત્ય'એ લેખ લખે છે. 'બાપુલાલ અને જયશંકરની અસાધારણ અભિનયશક્તિ ઉત્તરોત્તર વધતી જાય છે તે જોઈને સંતોષ, આનંદ અને ગુજરાતી અભિનયકલા માટે ગર્વ ઉત્પન્ન થયો. તે સાથે જ એ સમર્થ નટયુગલ સિવાય અન્ય નટોએ ભજવેલો ખેલ જોઈને મન તથા હૃદયને આઘાત સાથે ગ્લાનિ થયા વિના રહી નહીં. એ ઇતર નટોમાં અભિનયની કલામાં દૂષણ નહોતું પરંતુ નાટકમાં આલેખાયેલી સ્થિતિમાં પાશ્ચાત્યવિદ્યા પર અંધ આક્ષેપ Co-education (સહ-શિક્ષણ)ના પ્રશ્નનું વિપરીત દર્શન અને કૉલેજમાં ભણતી ગુજરાતી કન્યાઓ ઉપર નિંદાપ્રહારનાં દર્શન થવાની સાથે જ મારું હૃદય ઊકળી આવ્યું. કલાનો આ અતિચાર ! કલા અને સત્યનો અવિચ્છેદ્ય સંબંધ શૂદ્ર ભાવથી તોડી નાંખેલો જોઈ મારી રસવૃત્તિને પણ આઘાત લાગ્યો.'[૮] કલામાં સત્યનો આગ્રહ યથાર્થ છે. ભરત નાટ્યશાસ્ત્રમાં પણ નટ-પ્રયોક્તા માટે અસત્યનું આચરણ વર્જ્ય માન્યું છે. 'કૉલેજજીવનના આ સત્ય-વિરોધી નિંદાચિત્ર માટે નાટ્યકારે શું પ્રાયશ્ચિત્ત ભોગવવું પડશે ? અલબત્ત, નાટકનો અભિનય, અજ્ઞાન ને નિંદારસિક લોકસંઘ સંસ્કારપાત્ર ભલે બનાવે, અને ધન-સંચયનું સાધન થઈને લાગતા-વળગતાને તૃપ્ત કરે પરંતુ ભારે જવાબદારીનું ભાન હોય એવા નાટકકારને સારુ હમણાં નહીં પણ કોક કાળે એમની 'કૉલેજની કન્યા'ને માટે ચીતરેલા શ્યામ પરિણામના કરતાં વિશેષ શ્યામ ભાવિ સંતાઈ રહ્યું છે. આટલી ચેતવણી શું બસ નહીં થાય.'[૯]

નરસિંહરાવ દિવેટિયા પ્રસંગોપાત્ત પ્રત્યક્ષ વિવેચન કરે છે. ભજવાતાં નાટકોનું વિવેચન તેમની પાસેથી નથી મળતું. પૃથક્કરણ-વિશ્લેષણની પ્રવિધિથી જ એ દરેક નાટકને તપાસે છે. જોકે એ દૃઢ રીતે માને છે કે 'નાટ્ય વિનાનાં નાટક ન હોઈ શકે.'

રમણભાઈ નીલકંઠ (૧૮૬૮-૧૯૨૮)

નાટક 'સર્વાનુભવ રસિક કવિતાનો સૌથી ઉત્તમ આવિર્ભાવ છે. એના કવિમાં જનસ્વભાવના નિરીક્ષણ ઉપરાંત જ્યાં જ્યાં નિરીક્ષણ કરે ત્યાં ત્યાં ચમત્કાર અને ચેતના જોવાની શક્તિ હોવી જોઈએ.'[૧૦] રમણભાઈ 'રાઈનો પર્વત' લખે છે. તેમની

નાટ્યસૂઝ સંસ્કૃત સાહિત્ય વિચાર અને પાશ્ચાત્ય ચિંતનથી વિકસી છે. નાટકને તેઓ પણ પુરોગામીઓ – સમકાલીનોની જેમ કાવ્યનો જ એક પ્રકાર માને છે. સાથે એમ પણ માને કે 'નાટક ભજવવા માટે જ' હોય છે. તેમણે ગ્રંથાવલોકનો કર્યાં છે તેમાં તેમની નાટ્ય સમજનો અનુભવ થાય છે. પ્રસંગોપાત્ત કરેલા લેખોમાં પણ તત્કાલીન રંગભૂમિની ફિકર અને જિકર તેમણે કરી છે. નાટકો ગુજરાતી ભાષામાં ઓછાં છે તેની ફરિયાદ આરંભથી થતી આવી છે તેમાં રમણભાઈ નીલકંઠ પણ સૂર પુરાવે છે. 'નાટકનું સાહિત્ય ગુજરાતી ભાષામાં વૃદ્ધિ પામતું નથી. તેનું પણ મુખ્ય કારણ શ્રમ લેવાની અનિચ્છા છે.'[૧૧] રંગભૂમિ અને નાટકની ચિંતા દરેક વિવેચકે કરી જ છે. તત્કાલીન રંગભૂમિના 'વ્યવસ્થાપકોએ નાટક ભજવવામાં પ્રાકૃત વર્ગની રુચિ માટે ઊતરતા પ્રકારની સામગ્રીઓનો એવો ઉપચાર કર્યો છે કે નાટકમાં તેના વિના ચાલે જ નહીં એવી પ્રથા પડી ગઈ છે અને કાવ્યરસ તથા અભિનયને બદલે બે સામગ્રીઓ જ નાટકનું સર્વસ્વ છે એમ સાધારણ રીતે મનાવા લાગ્યું છે. ભભકાવાળા પડદા, રોશની, ધડાકા, ગરબા, નાચ, બાળાઓની કસરત, ટેબ્લો એ બધી સામગ્રીઓ રંગભૂમિના તેમ જ નાટકના ઉત્કર્ષમાં અંતરાય રૂપ બની છે... નવાં નાટકો આવે છે તે પણ એવી ઢબનાં જ બહુધા રચાય છે. રંગભૂમિનો આ સ્થિતિમાંથી ઉદ્ધાર કરવાનો પ્રયત્ન કરવાને બદલે નાટ્યકારો પોતાની કૃતિ રંગભૂમિની વર્તમાન સ્થિતિને અનુકૂળ થાય તેવી રચે છે, એ નિરાશાજનક છે.'[૧૨] જોકે રંગભૂમિની આ ચિંતાજનક સ્થિતિ વિશે ચર્ચા કર્યા પછી રમણભાઈ નીલકંઠ 'સાહિત્ય લોચન' નામે હિન્દી ગ્રંથમાંથી અવતરણ ટાંકે છે. તેમાં પ્રોફેસર પંડિત શ્યામસુંદર દાસ હિન્દીની તુલનામાં ગુજરાતી રંગભૂમિનો વિકાસ અનુકરણીય છે એમ કહે છે. અલબત્ત, એ રંગભૂમિ પરની ભૌતિક કરામતોને કારણે પ્રભાવિત થયા હશે એમ માનવાને કારણ છે.

ફિરોજશાહ રુસ્તમજી મહેતા

'ઍક્ટિંગના હુન્નરનું વહેવારુ શિક્ષણ યાને વ્યવહારોપયોગી અભિનય.' એ દીર્ઘશીર્ષકવાળું નાટ્યતાલીમને લગતું પુસ્તક છે. ગુજરાતી નાટક વિશે નાટકની તાલીમ વિશે આ પૂર્વે આ પ્રકારનું કોઈ પુસ્તક પ્રગટ થયું નહોતું. ૧૯૩૦માં શ્રી નરસિંહરાવ દિવેટિયાનું 'અભિનયકલા' પ્રકાશિત થયું હતું. તે પુસ્તકમાં નાટકના વિચાર અને અભિનયની આવશ્યકતા વિશે તેમણે ચર્ચા કરી હતી. નાટકના વહેવારુ શિક્ષણની ચર્ચા અને માર્ગદર્શન ફિરોજશાહ મહેતાના આ પુસ્તકથી થાય છે. ફિરોજશાહ મહેતા 'ઍક્ટિંગ' ને 'હુન્નર' માનવાના મતના છે. 'અભિનયકલા'માં નરસિંહરાવ અભિનયને 'કલા' કહે છે ત્યારે તેની સર્જનાત્મકતાના ગુણોનેય ધ્યાનમાં લે છે. 'કલા' જન્મજાત પ્રતિભાની દ્યોતક છે પણ 'હુન્નર' – કારીગરીમાં પ્રતિભાને

ઘડી શકાય છે આ ભેદ બંને પુસ્તકોમાં છે. 'ઍક્ટિંગના હુન્નરનું વહેવારુ શિક્ષણ યાને વ્યવહારોપયોગી અભિનય'માં નટનું પ્રશિક્ષણ આવશ્યક છે તેવો મત સ્પષ્ટ થયો છે. અહીં શ્રી ફિરોજશાહ મહેતાએ વહેવારુ શિક્ષણ તરફ જ દૃષ્ટિ રાખી હોવાથી કોઈ જાતના શાસ્ત્રીય અભ્યાસ કે વિવિધ નાટક કે નાટિકાઓને લગતાં સૂચનો મળતાં નથી. તેમના પુરોગામી નરસિંહરાવ ભોળાનાથ દિવેટિયા એ 'અભિનયકલા' એ પુસ્તકમાં સંસ્કૃત તથા અંગ્રેજી વિદ્વત્તાનો ઉપયોગ કરી નાટક વિશેની તાત્ત્વિક ચર્ચા કરી છે. શ્રી ફિરોજશાહ મહેતા અભિનયના વહેવારુ પાસાને આલેખે છે. આમ આ બંને પુસ્તકો એકબીજાને પૂરક છે.

આ પુસ્તકમાં ૨૯ પ્રકરણમાં આંગિક અભિનય વિશે વિવિધ અંગ- કસરતો સાથેનું માર્ગદર્શન કર્યું છે. પહેલા પ્રકરણ 'શિક્ષણ કે અનુભવ ?'માં તેમણે આ પુસ્તકના કથયિતવ્ય બાબતે સ્પષ્ટતા કરી છે.

'એક સારા 'ઍક્ટર' યાને અભિનેતા અને એક સારી 'ઍક્ટ્રેસ' યાને અભિનેત્રી થવા કાજે ઉમેદવાર જિજ્ઞાસુઓને નાટકીય કલાકૌશલ્ય (Theatrical Art and Craft)ને લગતા અનેકવિધ વિષયો જાણવા કરવાના હોય છે. વક્તૃત્વ (Oratory), નૃત્ય (Dancing), પટાબાજી, સંગીત, વસ્ત્ર પરિધાન (Costuming), કળા, મુખ સજાવટ (Make up) અને છેવટ 'આર્ટ ઑફ ઍક્ટિંગ' એટલે અભિનયકલા એમને સંપાદન કરવાનાં હોય છે. અત્રે એક 'ઍક્ટિંગ' સિવાય બીજી બધી બાબતોને જતી કરી છે.'[૧૩] આ પુસ્તક એ રીતે ભરતે ગણાવેલા અભિનયના ચાર પ્રકારો – કાયિક, વાચિક, આહાર્ય, સાત્ત્વિક–માંથી માત્ર કાયિક / આંગિક અભિનય – 'ઍક્ટિંગ'ની ચર્ચા કરે છે. ફિરોજશાહ મહેતા ભરતના અભિનય અને 'ઍક્ટિંગ'ના ભેદને સમજે છે. આથી જ તેમણે નોંધ્યું છે કે 'કાયિકમાં કાયા યાને શરીર વડે થતી 'ઍક્ટિંગ' આવી જાય છે, જેને આપણે અત્યારે 'અભિનયકળા' કહીએ છીએ. આ પુસ્તકમાં આ 'કાયિક અભિનયકળા'ની વ્યવહારોપયોગી સમજણ તથા સૂચનાઓ રજૂ કરવામાં આવ્યાં છે.'[૧૪]

પહેલા પ્રકરણમાં તેમણે પશ્ચિમની નાટ્યશિક્ષણ સંસ્થાઓ અને નાટ્યશિક્ષણના મહત્ત્વની ચર્ચા કરી છે. પછીનાં પ્રકરણોમાં 'ઍક્ટિંગ' એ શું ?', 'અંગસ્થિતિ (Posture)ના નિયમો', 'શરીરની મુખ્ય ગતિ યાને હલનચલન', અંગવિક્ષેપ યાને હાવ કિંવા ચાળા – ચેષ્ટાના મુખ્ય નિયમો', હાથનો ઉપયોગ અને તેનો વાણી સાથે સંબંધ આદિ અનેક બાબતો વિશે એમણે ટૂંકમાં સૂચનાઓ આપી છે. ૨૯ પ્રકરણોમાં 'અંગવિક્ષેપમાં,' 'મુખભાવો,' 'હાથ કઈ રીતે રાખવા,' 'બધી જ ચેષ્ટાઓ' 'ધંધાદારી તેમ જ બિનધંધાદારી ઍક્ટર વર્ગને કામમાં આવે એવી ૧૦૭ પરચૂરણ વહેવારુ સૂચનાઓ' જેવાં લાંબાં શીર્ષકવાળા ટૂંકાં પ્રકરણોમાં

સૂચનાઓ આપી છે. આ પુસ્તકમાં ધ્યાનપાત્ર બાબત એ છે કે ફિરોજશાહ મહેતાએ ત્રણ પુરવણી આપી છે તેમાં નાટકના પ્રકાશ, સંનિવેશ (દશ્ય સામગ્રી) વસ્ત્રપરિધાન અને સંગીતની આવશ્યકતા વિશે ચર્ચા કરી છે. પહેલી પુરવણીમાં તેમણે પ્રતિપાદિત કર્યું છે કે અભિનેતાની કલા અનુકરણ કરતાં સર્જન વિશેષ છે. 'અભિનયકાર એ કાંઈ નાટ્યકારનું કોઈ ભેજા વિનાનું, વિચાર વિનાનું જડ સાધન કિંવા યંત્ર નથી. જેમ નાટ્યકાર પોતાનું નાટક લખતી વેળાએ જે જે વસ્તુઓ સાથે કામ કરી રહ્યો હોય તેને પોતાના વ્યક્તિત્વના સ્પર્શ આપી રહ્યો હોય છે, તેમ અભિનયકાર પણ રંગમંચ ઉપરથી ઍક્ટિંગ કરતી વેળાએ જે કાંઈ કરી રહેલો છે તેને પોતાના વ્યક્તિત્વના સ્પર્શ લગાડતો જ રહે છે. તો પછી એ પણ નાટ્યકાર જેવો એક સર્જનકાર છે અને છે જ.'[૧૫] ફિરોજશાહ મહેતાએ અભિનેતાની કલાને સર્જનાત્મક સિદ્ધ કરવા માટે કેટલાંક ભારતીય અને વિદેશી નાટકો અને અભિનયકારોના દાખલા આપ્યા છે. કેટલીક સાહિત્યકૃતિઓનાં નાટ્યરૂપાંતરો પણ અભિનેતાને કારણે જ સફળ તથા સુવિખ્યાત બન્યાં છે તેમ તેમણે નોંધ્યું છે. આ સાહિત્યકૃતિઓમાં 'કરણઘેલો', હેન્રીવુડની વાર્તા પરથી રૂપાંતર પામેલું પારસી નાટક 'ભોલીગુલ', 'દુઃખિયારી બચુ', 'રિપ વાન વિન્કલ' 'ધ મ્યુઝિક માસ્ટર' અને 'વાંકાનેર આર્ય હિત વર્ધક નાટકમંડળી'નું 'નરસિંહ મહેતા', 'મુંબઈ ગુજરાતી નાટકમંડળી'નું 'સૌભાગ્ય સુંદરી' આદિ નાટકો તેના ઉત્તમ અભિનયકારની પ્રાણવંત અદાકારીને કારણે સુવિખ્યાત થયાં હતાં તેવા દાખલા સાથે તેમણે 'અભિનયકલા'ના મહત્ત્વને પ્રતિપાદિત કર્યું છે. તેમની 'સાત હેમલેટ અને સાત હરિશ્ચંદ્ર'વાળી વાતમાં પણ તથ્ય છે. 'જેમ પાત્રાલેખન સારુ નાટ્યકારને પોતાના મનને તથા હૃદયને કામમાં લેવાં પડે છે, તેમ અભિનયકારને પણ પોતાના મન પાસેથી અને પોતાના હૃદય પાસેથી કામ લેવાનું હોય છે. એટલા જ માટે 'હેમલેટ' યાને 'હરિશ્ચંદ્ર'ના પાઠ સાત જુદા જુદા અભિનેતાઓ ભજવે તો પાત્ર એક જ હોવા છતાં રંગમંચ ઉપર સાત હેમલેટ અને સાત હરિશ્ચંદ્ર પ્રગટવાના જ.'[૧૬] બીજી 'પુરવણી'માં તેમણે 'ઍક્ટરનો સીનસિનરી, રંગમંચ પ્રકાશન-વસ્ત્રપરિધાન અને સંગીત સાથેનો સંબંધ' વિશે ચર્ચા કરી છે. આ પુરવણીમાં લેખકે તત્કાલીન રંગભૂમિ પર 'સીનરી'ની સ્થિતિ વિશે માર્ગદર્શક વાત કરી છે. દશ્યાત્મકતા સિદ્ધ કરવા માટે નાટકમાં અસલ ફર્નિચર કે ભભકાદાર વસ્ત્રપરિધાન, પ્રકાશયોજનાના ઝબકારા, રંગની યોગ્યાયોગ્યતા આદિ રંગભૂમિ નાટ્યોપકારક હોવું જોઈએ એમ તેઓ માને છે. નાટકમાં પ્રેક્ષકની કલ્પનાને ઉશ્કેરે એવું દશ્ય સર્જવું જોઈએ એમ કહેતી વખતે તેમણે યોગ્ય રીતે જ કહ્યું છે કે 'વાસ્તવિક 'સીનરી'ના નામે થતા દેખાવ વિશે વાસ્તવિક નિયમ વસ્તુઓની ભરપૂરતા નહીં પરંતુ વસ્તુઓની સૂચકતા છે. ખેલ પ્રમાણે સ્થળ બાહેરનું હોય

કે અંદરનું હોય : રસ્તો હોય કે ઘરનો ઓરડો હોય તો તેનું દર્શન કરાવવા માટે પ્રેક્ષકો સમક્ષ બધી જ ચીજો ધરી ન દેવી – બધી ચીજો છે એવી માત્ર તેમના પર છાપ પડે એવું ને એટલું કરવું તેમાં જ ખરી કલા છે. ટૂંકમાં પ્રવેશની પરખ પૂરતી, અને સ્ટેજની મર્યાદા પૂરતી પ્રમાણસરની જ વાસ્તવિકતા લાવવી, કહો કે વાસ્તવિકતાના નામે ભ્રમ ઊભો કરવો, એ જ ખરો નિયમ છે.'[૧૭] તેમણે લેખકો/નાટ્યકારોને પણ એ સંદર્ભે જ સૂચના આપે છે કે 'જો તેઓ ત્રણ અંકના ત્રણ જ પ્રદેશ પ્રમાણે રંગમંચ યોજના ઘડી લખી નાટ્યોત્પાદકને સોંપે તો પછી આવા હસવા જેવા અને આજના યુગને ન છાજતા અસ્વાભાવિક દેખાવનો આપમેળે અંત આવે અને પ્રેક્ષકોને ત્રણ કલાયુક્ત સૂચનકારી વાસ્તવિકતાદર્શક પ્રવેશો પણ મળી રહે.'[૧૮]

ફિરોજશાહ મહેતાએ માત્ર સન્નિવેશ જ નહીં પણ પ્રકાશયોજના અને મંચ પર પ્રકાશયોજનાને કારણે મોટા પડછાયાઓના પ્રશ્નોને ચર્ચ્યા છે. તેમણે ઉપરની બત્તીઓ અને સાઇડની બત્તીઓના અનુચિત ઉપયોગને એ માટે કારણભૂત ગણાવ્યો છે. દશ્ય પ્રમાણે, દશ્યના ભાવ પ્રમાણે પ્રકાશનો રંગ કેવો હોવો જોઈએ તેનું માર્ગદર્શન કરે છે. વસ્ત્રપરિધાન અને મુખસજાવટ વિશે કહે છે કે 'જે વસ્ત્રપરિધાન પાત્રની જાત બતાવે, પરંતુ ખેલ કે સીનનું વાતાવરણ સૂચવવા જમાવવામાં નિષ્ફળ નીવડે તેને રંગમંચ યોગ્ય સાચું વસ્ત્રપરિધાન કહી શકાય નહીં. વસ્ત્રપરિધાન અને મુખસજાવટ તો એવાં હોવાં જોઈએ કે જેને લઈને પ્રેક્ષકોની આંખ સમક્ષ પલકારામાં બસ પાત્ર ખડું થઈ જાય, અને ન કે ઍક્ટરે આવુંતેવું પહેર્યું છે કે મોઢા પર આવું તેવું લગાડ્યું છે તે વિચારવા ઉપર તેમનું લક્ષ દોડે.'[૧૯] 'જેમ ખૂબ જ ઠાઠમાઠવાળી અને ભારે ખર્ચાળ સીનસિનરી રંગભૂમિ માટે અયોગ્ય છે તેમ મોંઘાં દાટ કીમતી અને અતિ ઝગમગ ચકચક થતાં વસ્ત્રો તથા શણગાર વગેરે રંગભૂમિ કાજે ત્યાજ્ય સમજવાં ઘટે. વસ્ત્રપરિધાન કેવળ સુંદર હોય તેમાં કોઈ નામના કે વડાઈ નથી. ખરી શોભા તો વસ્ત્રપરિધાન સાચું યાને Correct હોય, બનેલું પણ સાચું અને પહેરેલું પણ સાચું હોય તેમાં છે. ચિત્તને ચકભમ કરી નાખે અને ચક્ષુઓને આંજી દે એવી સીનસિનરીઓ અને સાડી પોલકાં જોવા જવું એનો અર્થ નાટક જોવા જવું એવો થતો નથી.'[૨૦]

નાટકમાં સંગીત વિશે પણ તેમનો મત નોંધવા યોગ્ય છે. 'સાચી રંગભૂમિ એ કાંઈ ગાયનવાદન અને નૃત્ય રજૂ કરવાનું ખાસ સ્થાન નથી અને નાટક તે કાંઈ ગાયનનો જલસો, નાચનો મુજરો કિંવા 'કોન્સર્ટ' નથી. વળી રંગભૂમિ ઉપર સંગીત તમાશબીનોનાં દિલ બહેલાવવા ખાતર હાજર થતું નથી. તે તેને પોતાને ખાતર ત્યાં આવતું નથી. એ આવે છે ખેલને અમુક ગુણ પ્રકાર આપવા – ખેલનું વાતાવરણ

પાકું કરવા – ખેલના એક નમ્ર વિનયશીલ સહગામી લેખે ત્યાં હાજર થાય છે. બીજા કશાને ખાતર નહીં.[૨૧] નાટકમાં ગવાતાં ગીતોનું સ્થાન ચિહ્નિત કરતાં તેમણે વધારે પડતા ગાન-નૃત્યને અભિનયને હાનિકર્તા માન્યાં છે. 'ખેલ મધ્યે તાણીતોડીને લઈ આવવામાં આવતાં ગાયન અને નાચો ચોખ્ખા દૂધમાં ખાંડ નહીં પણ નિમક નાખવા બરાબર છે. રંગમંચ ઉપર જેવા ખેલ, જેવો પ્રસંગ અને જેવા પ્રવેશ તેવા રાગ તથા અર્થ-પ્રકારવાળાં ગાયનોની દરકાર આપણા કેટલા નાટ્યકારો અને સૂત્રધારો રાખે છે ? નાટકનું અને ચિત્રપટનું સાચું મૂલ્ય તથા તેની ખરી આંકણી તો અભિનય ભેગા બોલાતા શબ્દોની છે. તો તેની વચ્ચે ગવાતા શબ્દોની કાંઈ શરમ, કીર્તિ કે કિંમત રાખવાં હોય તો તેના સ્થાન અને તેની અનુકૂળતા સચવાવાં જોઈએ.'[૨૨] અંતે તેમની વિશિષ્ટ રૂપકાત્મક શૈલીમાં કહે છે, 'હા, સંગીતકલા એ મહાન કલા છે અને તેની પૂજા સારુ ખાસ કલાભવનો નિર્માણ થયેલાં છે. પણ તેમાં સાચેસાચી નાટકશાળા એ તેનું ખરું સ્થાન નથી જ. માટે જ્યારે સંગીત રંગભૂમિ પર આવે ત્યારે તે પોતાની બહેનપણી અભિનયકલાની કાંઈક સેવા કરવા અર્થે આવે – ઘરનાં માણસ લેખે નહીં પણ વિનયી અને વિવેકશીલ સગવડકર્તા સમજદાર અતિથિ યાને પરોણા લેખે આવે. કોઈ ચલે જાવ બલે જાવ બાઈ સાબ કે શેઠાણી જેમ સ્વતંત્રતાથી કે સ્વચ્છંદતાથી વર્તવાને ખાતર નહીં.'[૨૩]

ત્રીજી પુરવણીમાં 'રંગભૂમિની કલાના વિધવિધ અંગોની સમજણ' આપી છે. રંગભૂમિનાં સાતેક અંગોની સમજણ અને માર્ગદર્શન પૂરું પાડ્યું છે. પહેલું અંગ અભિનયમાં નાટકનો ઉદ્‌ભવ 'ઍક્ટિંગ'માંથી – અભિનયમાંથી થયો છે તેવો મત પ્રગટ કરે છે. આ 'ઍક્ટિંગ'નું મૂળ 'Make Belive' યાને 'ડોળ ઘાલવા'નું તત્ત્વ છે એમ માને છે. તેઓ નોંધે છે કે 'નાટકકલાને યાને રંગભૂમિની કલાને, કલાસ્વરૂપે આ જગતમાં સૌથી પહેલી જાહેર કરનાર આપણી આ પ્યારી આર્યભૂમિ હતી – આપણો આ પ્રિય હિન્દુસ્તાન દેશ હતો.' ભરત નાટ્યશાસ્ત્રની નોંધ કરીને તેમણે એ વાત દઢતાપૂર્વક કહી છે કે નાટક પહેલાં ક્યાં ભજવાયું તેની ચર્ચામાં જે નિષ્કર્ષ આવે તેમાં પડવું નથી. 'પરંતુ રંગભૂમિને રીતસર ખરેખરું કલાસ્વરૂપ ભારતવર્ષે આપ્યું તે વાતમાં કોઈ શક નથી.'[૨૪] પછી 'ઍક્ટિંગ'નાં પાંચ તત્ત્વો ભાવ, ધૂન, ગતિ, અંગસ્થિતિ, હાવની સમજણ આપી છે. અવાજના અગત્ય વિશે વિસ્તૃત ઉદાહરણ સાથે ચર્ચા કરી છે. ઍક્ટિંગના બીજા અંગ 'નાટ્યકારની કલા' નાટકકારે કેવું નાટક લખવું, સૂચનો ક્યાં કેવી રીતે લખવાં આદિ નોંધ કરી છે. નાટકકારને અગત્યની સૂચના આપીને જણાવે છે કે જો ઉચ્ચકોટિના નાટ્યલેખક થવું હોય તો નાટકમાં જે રાજકીય, સામાજિક, નૈતિક, ઐતિહાસિક પ્રશ્નો મૂક્યા હોય તે બાબત સમજાવતી લાંબી પ્રસ્તાવના નાટકમાં લખવી. 'અભિનયનું' ત્રીજું અંગ, 'સંગીત'

તેમણે કહ્યું છે કે સંગીત 'સેવક લેખે – શેઠ લેખે નહીં.' 'રંગભૂમિ સજાવટ' એ ચોથા અંગમાં સીનસિનરીમાં 'કલાવંત સાદાઈ'ની આવશ્યકતા જોવે છે. 'રંગમંચ – પ્રકાશનકલા' એ પાંચમા અંગમાં રંગભૂમિને પ્રકાશિત કરવાનાં સૂચનો કર્યાં છે. દરેક ભાવને પ્રગટ કરતા રંગો વિશે પણ નોંધ કરી છે. તેઓ માને છે કે 'સ્ટેજ ઉપર પ્રકાશની કે રંગની ભભક ભાગ્યે જ હોવી જોઈએ. બહુધા નરમ મીઠા રંગ-પ્રકાશ જ ફેંકવા ઘટે, તે સાથે સ્ટેજ પર પ્રકાશની વહેંચણી અને પ્રકાશનું પ્રસારણ પ્રમાણપૂર્ણ થવું જોઈએ.' 'છઠ્ઠું અંગ વસ્ત્રપરિધાનકલા'માં નાટકીય વસ્ત્રપરિધાન અનુકૂળ, સાદું, કલામય, ઍક્ટરને અગવડ તથા કુરૂપતાથી બચાવનારું તથા રંગભૂમિની અન્ય બધી રચનાઓ સાથે બંધબેસતું હોવું જોઈએ તેમ કહે છે. સાતમું અંગ તેમણે 'મુખસજાવટ'માં વિસ્તૃત રીતે મુખસજ્જાની 'મેકપ'ની ચર્ચા કરી છે. તેમાં કેવો 'મેકપ' ન કરવો ને કેવો કરવો તેનો વિવેક સમજાવ્યો છે.

ફિરોજશાહ મહેતા તેમના આ પુસ્તકમાં માત્ર વહેવારુ શિક્ષણ જ નથી આપતા પણ સાથે તેમણે જોયેલાં નાટકોનાં ઉદાહરણ દ્વારા સમીક્ષા પણ કરે જ છે. ઘણાંબધાં નાટકોની ચર્ચા તેમણે એ સાથે કરી છે. નાટકની વ્યવહારુ તાલીમનું આ પ્રથમ જ પુસ્તક છે. અહીં તેમણે ચિત્રોનો ઉપયોગ કરીને કસરતો આદિનું માર્ગદર્શન કર્યું છે. 'અભિનયકલા'થી શાસ્ત્રીય વિચારણા કરતા ન. ભો. દિવેટિયા અને ઍક્ટિંગનું વહેવારુ શિક્ષણથી ફિરોજશાહ મહેતા નાટ્યની વિશિષ્ટ રીતે ચર્ચા છેડે છે. ફિરોજશાહ મહેતાનું આ પુસ્તક નાટકીય રીતે રંગભૂમિના અભ્યાસીઓને ઘણું કામનું અને અગત્યનું માર્ગદર્શન પૂરું પાડે છે.

રમણલાલ કે. યાજ્ઞિક (૧૮૯૫-૧૯૬૦)

કેળવણીકાર તરીકે શિક્ષણક્ષેત્રમાં પ્રતિષ્ઠિત થયા છે. તેમણે લંડન યુનિવર્સિટીમાં 'ભારતીય રંગભૂમિ' ઉપર સંશોધન કરી પીએચ.ડી.ની ઉપાધિ મેળવી હતી. નાટક-નાટ્ય વિશેના એ પહેલા સંશોધક છે. આ ઉપરાંત છુટા- છવાયા નાટક અને રંગભૂમિ વિશેના અભ્યાસપૂર્ણ લેખોમાં તેમનો નાટ્યવિચાર વ્યક્ત થયો છે. રમણલાલ યાજ્ઞિક નાટક સાથે રસપૂર્વક જોડાયેલા રહ્યા છે. નાટક વિશે જે સમયે હજી યોગ્ય માર્ગદર્શક સમીક્ષાઓની પ્રતીક્ષા હતી તેવા સમયમાં રમણલાલ યાજ્ઞિકે નાટક/રંગભૂમિની સમ્યક્ વિચારણા કરી છે. તેમણે નાટક અંગે કશા અંતિમવાદી નિષ્કર્ષો નથી આપ્યા પણ આત્મસંયમમાંથી અને સ્થિર વિચારણામાંથી સરજાયેલ વિવેકપૂર્ણ સમીક્ષા તેમના લેખોમાંથી પામીએ છીએ. 'નાટક વિશે' – એ પુસ્તકમાં તેમના ગુજરાતી રંગભૂમિ અને નાટક વિશેના લેખો પ્રગટ થયા છે. આ પુસ્તક તેમના અવસાન પછી પંદર વર્ષે ૧૯૮૫માં સાહિત્ય અકાદમીના પ્રયત્નોથી પ્રકાશિત થાય છે. તેમાં તેમના ૧૭ લેખો, સંગૃહીત થયા છે.

'નાટ્યકલા : એક અર્વાચીન દૃષ્ટિ' એ લેખમાં તેમણે 'નાટ્યકલા'ની સર્વોત્તમ સિદ્ધિ માટે પ્રોડ્યુસર, ડાયરેક્ટરનું કાર્યક્ષેત્ર શું હોવું જોઈએ તેની માર્ગદર્શક ચર્ચા કરી છે. તેમણે પ્રોડ્યુસર માટે 'પ્રયોજક' અને ડાયરેક્ટર માટે 'દર્શક' એવા આગવા શબ્દો પ્રયોજ્યા છે. તેમાં 'દર્શક' અને પ્રયોજકનાં જુદાં કાર્યક્ષેત્રનો પણ ખ્યાલ સ્પષ્ટ થાય છે. આ લેખમાં એક રીતે પ્રયોજક અને દર્શકે સિનેમાની સામે નાટ્યકલાને ટકાવવા માટે શું કરવું – શું ન કરવું તેનું દિશાદર્શન કર્યું છે. તેમનું માનવું એ છે કે સિનેમા કરતાં નાટક જ વધારે શ્રેષ્ઠ – ઉત્તમ કલા છે. 'નાટક કંઈક વિશેષ સમય લઈ, જે રીતે વસ્તુનો વિકાસ ને પાત્રાલેખન સહિત વિવિધ વાર્તાલાપથી સાહિત્યનું તત્ત્વ કે રસ નિષ્પન્ન કરે છે તેમાં દૃશ્ય શૃંગાર, સંગીત, નૃત્ય ને શિલ્પ ઉપકારક થાય છે, પરંતુ પ્રાધાન્ય કદાપિ પામી શકતા નથી. પડદા ઉપરના પડછાયા બહુ જ આકર્ષક હોવા છતાં, છેવટે કંઈક અસંતોષ રહી જાય છે. અને જ્યારે કોઈ રીતસરની શિષ્ટ નાટ્યકૃતિ જોવામાં આવે ત્યારે અકથ્ય આનંદ થાય છે. એટલે 'ચલચિત્ર', 'રેડિયોનું', 'ટેલિવિઝન' વગેરે અનહદ પ્રગતિ સાધશે ને નાટ્યકલામાં ક્વચિત અત્યંત ઓટ પણ આવી જશે, છતાં યુગ યુગનું જીવંત માનવ પ્રત્યેનું માનવયુગનું અસાધારણ આકર્ષણ તો સનાતન છે ને નાટ્યકલાનું ભાવિ ઉજ્જ્વળ છે.'[૨૫] નાટ્યકલા ચિરંજીવ છે તેવો આશાવાદ તેમના આ લેખમાં વ્યક્ત થયો છે સાથે કોઈ એવો પ્રયોજક મળશે કે જે 'ચંદ્રવદન મહેતા' ઇચ્છે છે તેવું 'નટ-ઘર' સર્જી શકશે. આ લેખમાં તેમણે અંગ્રેજી શબ્દો પ્રોડ્યુસર, ડાયરેક્ટર માટે ગુજરાતી શબ્દો મહાપ્રયોજક, પ્રયોજક, દર્શક જેવા પ્રયોજ્યા છે. બીજો લેખ એ શ્રી ફિરોજશાહ મહેતાના પુસ્તક 'ઍક્ટિંગનાં હુન્નરનું વહેવારુ શિક્ષણ'નો 'પૂર્વરંગ' છે. 'નાટક વિશે' એ પુસ્તકમાં આ 'પૂર્વરંગ' ક્યાં ને ક્યારે પ્રગટ થયો તેની નોંધ નથી. ફિરોજશાહ મહેતા વિશે પણ મહદ્અંશે એવું જ વલણ જોવા મળ્યું છે. રમણલાલ યાજ્ઞિકે ૧૯૩૩માં પ્રગટ થયેલા ફિરોજશાહ મહેતાના 'ઍક્ટિંગના હુન્નરનું વહેવારુ શિક્ષણ'ની પ્રસ્તાવના રૂપ આ લેખ કર્યો હતો. આ લેખમાં તેમણે ફિરોજશાહ મહેતાના ને ગુજરાતી નાટ્યમાં પણ પ્રથમ વાર પ્રગટ થતા અભિનયની તાલીમ અંગેના પુસ્તકનો અભ્યાસપૂર્ણ 'પૂર્વરંગ' લખ્યો છે. પાંચ ખંડોમાં વિભાજિત આ 'પૂર્વરંગ'માં પહેલો ખંડ પુસ્તકના લેખકનો પરિચય કરાવે છે. ગુજરાતી સાહિત્ય અને વિચારનાં ક્ષેત્રમાં લેખકનું મહત્ત્વનું પ્રદાન તેમણે નોંધ્યું છે. 'ઍક્ટિંગના હુન્નરનું વહેવારુ શિક્ષણ' એ પુસ્તક વિશે પણ ટૂંકમાં નિરીક્ષણ આપી બીજા ખંડમાં પુસ્તકના બહુ મહત્ત્વનાં પાસાંઓને ખોલી આપે છે. બીજા ખંડમાં તેમણે પુરવણીમાં ચર્ચાયેલા વિષય બાબતે ચર્ચા કરી મતૈક્ય સ્થાપ્યું છે. 'અભિનય' એ અનુકરણ નથી પણ સર્જન છે તેવા લેખકના પ્રતિપાદનને તેમણે પણ યોગ્ય માન્યું છે. ત્રણે પુરવણીમાં

નાટકના સિનેરી, પ્રકાશયોજના, ગીત, સંગીત આદિ વિશે બહુ સુંદર માર્ગદર્શક આલેખન કર્યું છે. 'આ ત્રણ 'પુરવણી' માટે શ્રી મહેતાએ એંશી પાનાં રોક્યાં છે તે અયોગ્ય નથી !' તેમ રમણલાલ યાજ્ઞિક કહે છે તે યોગ્ય જ છે. ત્રીજા ખંડમાં તેમણે આરંભથી લઈને બધાં જ પ્રકરણો વિશે ઊંડાણપૂર્વકની સમીક્ષા કરી છે. ચોથા ખંડમાં આ પુસ્તકની પ્રસ્તુતતા અને અન્ય પ્રદેશોમાં પ્રગટ થયેલા વહેવારુ નાટ્ય શિક્ષણનાં પુસ્તકોની નોંધ સાથે આ પુસ્તકના મહત્ત્વને સ્થાપવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. પાંચમાં ખંડમાં લેખકને ધન્યવાદ આપે છે. જેમ ફિરોજશાહ મહેતાનું અભ્યાસપૂર્ણ પુસ્તક છે તેમ જ તેનો પૂર્વરંગ પણ અભ્યાસપૂર્ણ છે. રમણલાલ યાજ્ઞિકે તત્કાલીન રંગભૂમિનું યોગ્ય નિદાન કરી આ પુસ્તકનું અગત્ય સિદ્ધ કર્યું છે. 'સંસ્કૃત નાટ્ય પ્રકારો' – 'અવલોકન' – એ ડોલરરાય માંકડનાં 'The Types Sanskrit Drama' વિશેનું અવલોકન છે. રમણલાલ યાજ્ઞિકે ડોલરરાય માંકડના પુસ્તકનું પરિચયાત્મક વિવેચન કર્યું છે. ડૉ. કિથ, કે કોહલ જેવા વિદ્વાનોના મતની સામે ડોલરરાય માંકડનો મત જુદો પડે છે. તેની નોંધ કરી ડોલરરાય માંકડના મતને તેમણે 'બુદ્ધિગ્રાહ્ય' માન્યો છે. રમણલાલ યાજ્ઞિકે ડોલરરાય માંકડના આ પુસ્તક સાથે પ્રગટ થયેલા સંસ્કૃત નાટ્ય પ્રકારોનાં ઉદ્ભવ વિકાસ વિશે પોતાનો મત પણ આપ્યો છે. તેમણે નોંધ્યું છે કે 'પ્રો. માંકડે વિશેષ ઐતિહાસિક તથા તુલનાત્મક દૃષ્ટિ કેળવવાની જરૂર છે. પોતાના સંદર્ભના સમર્થનમાં ગ્રીક, લેટિન કે અંગ્રેજી નાટ્યના વિકાસ સાથે તેમના નાટ્યશાસ્ત્રની દૃષ્ટિનો વિચાર કર્યો હોત તો તેઓ વિશેષ અસરકારક પ્રમાણો આપી શકત. દાખલા તરીકે, અંગ્રેજી નાટકોની શરૂઆત તેમનાં દેવળોમાં થતી પૂજા-વિધિમાંથી અમુક રીતે જોઈ શકાય છે. ધાર્મિક પ્રચારની દૃષ્ટિએ સંગીતને અભિનય સાથે ધર્મપુસ્તકનું વાચન હોંશિલા પાદરીઓએ કરવા માંડ્યું અને શ્રોતાજનો મગ્ન થઈ ડોલવા લાગ્યા અને તે ઉપરથી 'મિસ્ટરી', 'મિરેકલ'ને 'મોરેલિટિ' વગેરે પ્રકારોનો વિકાસ થયો. પરંતુ આ બધી વિગતોમાં ઊતરવાનો આ પ્રસંગ નથી, ફક્ત સૂચન માત્ર જરૂરનું લાગે છે.'[૨૧] આ લેખમાં ડોલરરાય માંકડને બીજા સંશોધનો સંબંધી સૂચનો આપ્યાં છે ને તેમના કાર્યને બીરદાવ્યું છે. 'કેટલાક ભક્તિપ્રધાન નાટ્યપ્રયોગો' લેખમાં ધંધાદારી રંગભૂમિ પર થતા ભક્તિ પ્રધાન-લોકપ્રિય નાટ્યપ્રયોગોની સમીક્ષા મુદ્દાસર કરી છે. નાટકના વસ્તુ અને તેનો વિકાસ કઈ રીતે થાય છે તેની ચાર નાટ્યપ્રયોગોના ઉદાહરણથી ચર્ચા કરી છે. તેમાં 'ગોપીચંદ', ભક્તરાજ' પીપાજી, શ્રી સૂરશ્યામ, શ્રી રાધા પ્રેમભક્તિ'નાં કથા-વસ્તુનાં ક્રમિક વિકાસ તથા નાટ્યપ્રયોગને તેમણે લક્ષમાં લીધા છે. ભક્તિપ્રધાન નાટકોના વસ્તુવાળા નાટકો વિશે તેમણે જે નોંધ કરી છે તેમાં તત્કાલીન રંગભૂમિની સમીક્ષા છે. 'આવા વસ્તુનો વિકાસ તપાસીએ તો કશું ધોરણ ખાસ જોવામાં આવતું

નથી. પડદા પડે ને ઊપડે તથા અમુક રંગેલા પડદા વારાફરથી પાડવાના હોવાથી, અમુક જાતના દિવ્ય સૃષ્ટિ ને માનવ સૃષ્ટિને લગતાં ટૂંકાં ટૂંકાં દશ્યો, ને ગાયન મિશ્રિત સનસનાટી ભરેલો વાર્તા પ્રલાપ, ચાલ્યા જ કરે છે.'[૨૭] શ્રી રાધા પ્રેમભક્તિના નાટ્યપ્રયોગ વિશે કહે છે 'અહીં રીતસર વિકાસ જેવું કશું નથી, પૂર્વાપર સંબંધ સળંગ જળવાયો નથી, અને શ્રી કૃષ્ણની લીલાના ભાગલા કરી, પડદા આગળ, એક પછી એક વેગળા રજૂ કરી કૃષ્ણ મહાત્માનો ઉપદેશ કરવાનો શ્રમ સેવ્યો છે. આ અદ્‌ભુત, લીલાને ચમત્કાર પરંપરામાં જ અપાર કલાને રસિકતા ને વિવિધ આનંદની શક્યતા ભારોભાર ભરી હોવા છતાં ગોપી લલિતાના મૂર્ખ ગોપાલ પતિ ઋષભનું પ્રહસન – કંઈક અશ્લીલ તત્ત્વ સહિત રજૂ થાય છે, પત્નીનાં કપડાં પહેરી સાળાવેલીને એ આલિંગન કરે છે. ઉપરાંત એક દશ્ય જે ઇટાલીના સ્વયં સ્ફુરિત ગ્રામ્ય નાટકોમાં હતું તે છેક યુવતીઓને નગ્ન દશામાં રંગભૂમિ ઉપર જોવાનો અત્યંત મોહ ઘણા દેશ-વિદેશભરના પ્રેક્ષોગૃહોમાં હતો અને છે, આ જ લાલસાથી ગોપી વસ્ત્રાહરણનું દશ્ય, આ નાટકમાં રજૂ કરવામાં આવ્યું છે, છતાં ન્યાયની ખાતર એ પણ કહેવું જોઈએ કે ઇટાલીમાં રીતસર સ્ત્રીઓ જે સુંદર લાગે તે હિંદમાં છોકરાઓ, સ્ત્રીના સ્વાંગમાં, અડધા વસ્ત્રોથી ના જ લાગે. ઉપરાંત, કવિએ આખા પ્રસંગ ઉપર નાનું રહસ્ય સૂચક ભાષ્ય રચિને, વૃત્તિને ઉશ્કેરવા કરતાં સંકેલી લીધી છે.'[૨૮]

આગળ ઉપર આ જ લેખમાં તેમણે પાત્રાલેખન અને નાટકનાં આલેખન વિશે કહ્યું છે કે 'જીવંત પાત્રાલેખનનો અભાવ હોવાથી વસ્તુવિકાસ પણ કલાયુક્ત બની શકતો નથી. 'તે... પાત્રોનાં માનવતત્ત્વો અને સ્વાભાવિક ક્રમશઃ વિકાસ વાર્તાનો વ્યાપાર નહીં હોવાથી, દેવતાઈ ચમત્કારોથી પ્રસંગોની ગૂંથણી કરેલી જોવામાં આવે છે.'[૨૯] નાટકની આલેખન શૈલીમાં, દેવતાઈ ચમત્કાર, અદ્‌ભુત સૃષ્ટિના પલકારા, વેશપલટાની પદ્ધતિ, નાટકીય ઢબે વ્યંગાત્મક, કવિની ન્યાયબુદ્ધિ, ગાયન વિભાગ, રસસંભાર, દશ્ય સામગ્રીની યોજના, ભાષા ને શૈલી, આદિના વિનિયોગની પ્રસ્તુતતા વિશે તેમણે નોંધ કરી છે. ઉપસંહારમાં તેમણે નોંધ્યું છે કે – આપણા નાટ્યકારો ઉપર જાણ્યે કે અજાણ્યે પુષ્કળ 'પાશ્ચાત્ય સંસ્કારો' પડ્યા છે. એટલું જ નહીં 'લોકનાટ્ય ભવાઈનો પણ પ્રભાવ રંગભૂમિએ ઝીલ્યો છે' એમ તેમણે કહ્યું છે. ભક્તિ- પ્રધાન નાટકો એ માત્ર ગુજરાત જ નહીં ભારતીય રંગભૂમિ પર અસંખ્ય લોકોને પ્રિય થયા છે. તેમના આ લેખને બારમા સાહિત્ય સંમેલન વખતે સુવર્ણચન્દ્ર મળ્યો હતો. તેમનો આ લેખ આમેય ઘણો વિદ્વત્તાપૂર્ણ છે. તેમણે સમીક્ષાત્મક ઢબે નાટ્યપ્રયોગોની ચર્ચા કરી છે.

'ગુજરાતનું થિયેટર' એ લેખમાં ગુજરાતની રંગભૂમિના આરંભ-વિકાસનો

ચિતાર તેમણે આપ્યો છે. ગુજરાતી રંગભૂમિનો ચિતાર નહીં ચિંતા પણ તેમણે કરી છે. 'આપણાં આ નાટ્યગૃહોમાં જે ભોજકભાઈઓ કામ કરે છે તે મોટે ભાગે અશિક્ષિત અને બિનકેળવાયેલા હોવાથી બૂમાબૂમ વધુ કરે છે. ને નાના દેખાવડા છોકરાઓ આજે પણ સાડી પહેરી, હાવભાવથી પ્રેક્ષકોનું દિલ રંજન કરવાનો પ્રયત્ન કરે છે. હાર્મોનિયમ અને તબલાં બસૂરી ધમાધમ કરી મૂકે છે. અને ગાનારાના શબ્દો પૂરા ઝિલાતા ન હોવાથી પ્રેક્ષકો, વીજળીની રોશનીમાં ઓપેરા બુક ઉઘાડી ભેગા ગાવા લાગે છે. દશ્ય સામગ્રીનો પૂરો ભપકો ને 'ટ્રાન્સફર' સીન ને 'ટેબ્લો'ની અજબ મોહિની આંજી નાંખવા માગે છે, પણ ઔચિત્યબુદ્ધિ કે પ્રમાણબુદ્ધિનું કશું ઠેકાણું ન હોવાથી ભાગ્યે જ કોઈ જાતનો સુમેળ જોવા મળે છે. નાટકનો અર્થગંભીર ભાગ એક નટ તૈયાર કરાવે, બીજો 'ફારસ'ની તાલીમ આપે, ત્રીજો સંગીતની તરજો બનાવે, તે માટે મૂળ લેખક ઉપરાંત જુદો કવિ ગાયનો લખે અને નાચ રંગ માટે નાના છોકરાઓને એક સ્ત્રીપાઠનો નટ અમુક પ્રકારની શિસ્ત પાળવાનું શીખવે ! નાટકનું પુસ્તક છપાય નહીં, લેખકનું નામ નહીં ને સર્વત્ર પૈસાપાત્ર માલિકના જ બધા હક્કની વાત.'[૩૦] આપણી રંગભૂમિના આ હાલ હતા. આ લેખમાં જ તેમણે ચંદ્રવદન મહેતાના 'ગુજરાતનું નટઘર'ના સ્વપ્નની વાત કરી છે.

'આઇરિશ રંગભૂમિ' એ લેખમાં 'એબિ થિયેટર'ના ઉદ્ભવની રોમાંચક ઘટના વિશે ચર્ચા છેડી છે. એબિ થિયેટરનો તબક્કાવાર ઇતિહાસ તેમણે નોંધ્યો છે, ને કેટલીક વિશિષ્ટ કૃતિઓ જેવી કે 'કેથલીનની હૂલીહન', 'ધી પ્લે બોય', 'દ એદ્રિ', 'રાઇડર્સ ટુ ધિ સી', 'જ્યુનો એન્ડ ધી પેકોક', 'ધી સિલ્વર ટેસી' જેવાં નાટકોની કથાનો પરિચય કરાવ્યો છે. તેના ઉત્તમ લેખકો, કલાકારોની પ્રશંસા કરી છે. આઇરિશ રંગભૂમિના લાક્ષણિક તત્ત્વની ચર્ચા કરતાં સમાનાન્તર મરાઠી-બંગાળી આદિ નાટ્યમંડળીઓની તુલના પણ કરી છે. તેની લાક્ષણિકતામાં એક તો રાષ્ટ્રપ્રેમ કેન્દ્રમાં હોય છે. 'આઇરિશ નાટ્યકારો, કવિઓ, નટો ને પ્રયોજકો, આઇરિશ વાર્તાઓ ઐતિહાસિક ઘટના કે દંતકથા અને દેશનું પ્રાચીન ગૌરવ પ્રકાશે વર્તમાન સ્થિતિનું વાસ્તવિક દશ્ય આપે ને ભાવિની ઉજ્માળી આશા બાંધે. રંગભૂમિ ઉપર, નાટ્યગૃહોમાં ને પ્રચારમાં એક જ ધ્યેય આઇરિશ માતાને ચરણે.'[૩૧] બીજી લાક્ષણિકતા ગેય તત્ત્વ, આઇરિશ રંગભૂમિ પર ગેય તત્ત્વોનો વિશેષ વિનિયોગ થાય છે. કલાનો ઉપયોગ કે આવિષ્કાર સ્વાભાવિક છતાં મનહર વાતાવરણ પર અવલંબે છે તેવી સ્પષ્ટ માન્યતા ત્યાંની છે. ત્રીજી લાક્ષણિકતા પ્રતીકનો નાટકોમાં વિનિયોગ છે. 'આઇરિશ રંગભૂમિ, જે વિવિધ પ્રતીકનો ઉપયોગ કરે છે તે અજબ આકર્ષણથી ખેંચ્યા વિના રહેતો નથી, જેમ જેમ આ નાટિકાને મનમાં ઘૂંટો તેમ તેમ વધારે ચારુ ગંધ વિલસ્યા જ કરે છે, એનો રસાસ્વાદ જુદો જ છે. છતાં આપણે એ પણ વિસરવાનું

નથી કે આયર્લેન્ડની જે ગુલામીની સ્થિતિ હતી તેમાં સૂચન, વ્યંજના, અન્યોક્તિ, વક્રોક્તિ, કટાક્ષ વગેરે આલંકારિક સમૃદ્ધિનો યુક્તિસર ઉપયોગ કર્યા સિવાય બીજો રસ્તો શો.'[૩૨] ચોથી લાક્ષણિકતા દેશના વહેમો-અજ્ઞાન-અંધકાર વગેરેના આધારે આમવર્ગની રૂઢ થયેલી માન્યતાઓના પાયા ઉપર ઊભેલી રંગભૂમિ.

આ લેખમાં આઇરિશ રંગભૂમિની રોમાંચક ઐતિહાસિક ઘટનાની તેમણે સમીક્ષા કરી છે. ગુજરાત પાસે આવું આ પ્રકારનું થિયેટર નથી. ગુજરાતનું થિયેટર દેશ કરતાં વિદેશ સાથે વધુ જોડાયેલું રહ્યું છે. હજીય તેમાં તળની-દેશની સમસ્યા વિષય બનતી નથી. 'કાળચક્ર : એક નાટ્યત્રયી'માં તેમણે યુજિન ઓનીલના નાટક 'મોર્નિંગ બિકમ્સ ઇલેક્ટ્રા – દુઃખ શોભિત ઇલેક્ટ્રા' વિશે સમીક્ષા કરી છે. તેનાં ત્રણ નાટકોમાં એક 'ગૃહગમની' ત્રિઅંકી, 'પાપીનો પીછો' પાંચ અંકી, તથા 'ભૂતાવળ' ચાર અંકી નાટકના નાટ્યાલેખની વસ્તુ વિશ્લેષણ શૈલીએ સમીક્ષા કરી છે. ડૉ. રમણલાલ કે. યાજ્ઞિક માને છે કે 'ફક્ત અંક પછી અંકનો વાર્તાવિકાસ જોઈ જવાથી નાટ્યકલાના અનેકાનેક રમણીય અંગોનો સાંગોપાંગ ખ્યાલ ન જ આવી શકે, દરેક પ્રસંગે, ભાવ વ્યક્ત કરવાની લાક્ષણિક ખૂબી તો ઘણું લાંબું વિવેચન માગી લે.'[૩૩] રમણલાલ યાજ્ઞિકે આ નાટ્યત્રયી ભજવાતી જોઈ છે. નાટ્યપ્રયોગ વિશે ભલે તેમણે કોઈ વિશેષ સમીક્ષા નથી કરી પણ તેઓ માને છે કે માત્ર સમીક્ષા – વાઙ્મયની સમીક્ષાથી નાટ્યકલાને સર્વાંગે પામી શકાશે નહીં. 'રાષ્ટ્રીય રંગભૂમિ'ના લેખમાં ભારતમાં રાષ્ટ્રીય રંગભૂમિ સ્થપાય તો આપણે આપણા નટ-કલાકારો-પ્રયોજકોયે શી તૈયારી કરવી જોઈએ તેનું ચિંતન કર્યું છે. તેઓ માને છે કે પ્રત્યેક રંગભૂમિને પોતાની અસ્મિતા કેળવવાનો અધિકાર છે. રાષ્ટ્રીય રંગભૂમિને યોગ્ય વાતાવરણ બંગાળમાં હોવા છતાં રાષ્ટ્રીય રંગભૂમિ સ્થપાઈ નથી. સ્થપાય તોય તેના ઘણા પ્રશ્નો ઊભા છે. રાષ્ટ્રીય રંગભૂમિની ભાષાનો પ્રશ્ન મુખ્ય છે. ભારતમાં હિન્દી, ઉર્દૂ કે અંગ્રેજી ભાષામાંથી માધ્યમ કયું પસંદ કરવું ? એકવાર ગ્રાન્ટ એન્ડરસને કરેલા રાષ્ટ્રીય રંગભૂમિના પ્રયત્નો સફળ ન થયા. તેમણે ગુજરાતી, સંસ્કૃતના નાટકોના અનુવાદ અંગ્રેજીમાં કરીને ભજવ્યા હતા. તેમાંય હિંદના સ્થાનિક નટોને તૈયાર કરી તેમણે રાષ્ટ્રીય રંગભૂમિ સ્થાપવાનો પ્રયત્ન કર્યો હતો. તેમના પ્રયત્નોને અભિનંદન આપીને ભારતની રાષ્ટ્રીય રંગભૂમિના પ્રશ્નો વિશે ચર્ચા કરી છે. તે સમયે બંગાળમાં ચાલતા 'કલામંદિર' સંદર્ભે તેમણે માર્ગદર્શન આપ્યું છે.

'રંગભૂમિ પરિષદ' એ લેખમાં – રણછોડભાઈ ઉદયરામ દવેની જન્મશતાબ્દી નિમિત્તે ભરાયેલી 'રંગભૂમિ પરિષદ'નો અહેવાલ ઠરાવો, મુખપત્રનું અગત્ય, વિશે નોંધ કરી છે. 'સરસ્વતીચંદ્ર' નવલકથાનું નાટ્ય રૂપાંતર આર્યનીતિ દર્શક સમાજે સફળતાપૂર્વક ભજવ્યું તેની સમીક્ષા છે. ત્રણ અંકમાં મૂળ ગ્રંથનો પહેલો જ ભાગ

મુખ્યતયા રૂપાંતરિત થયો છે. નાટકમાં થયેલા યોગ્યાયોગ્ય ફેરફારોને તેમણે નોંધ્યા છે. આ નાટકમાં લોકપ્રિય થયેલા ગીતો વિશે નોંધ કરી છે. આ નાટકને ઘણી લોકચાહના મળી હતી. 'બ્રિટિશ નાટ્ય પરિષદ' વિશેનો વાર્તાલાપ પણ સંભારણા કે અહેવાલ જેવી છાપ ઊભી કરે છે. 'ગુજરાતના આદિ નાટ્યકાર' લેખક શ્રી રણછોડભાઈ ઉદયરામ દવે જન્મશતાબ્દી વર્ષ નિમિત્તે લખાયેલો. આદિ નાટ્યકારના સમગ્ર વાઙ્મય અને વ્યક્તિત્વનો પરિચય કરાવે છે. આ લેખમાં રંગભૂમિના ઉદ્ભવ ને વિકાસની ચર્ચા પણ તેમણે સમાંતરે કરી છે. શ્રી રણછોડભાઈ ઉદયરામ દવેના યશોદાયી નાટકોની વસ્તુલક્ષી સમીક્ષા તેમણે કરી છે. 'નાટ્યપ્રકાશ' જેવા વિવેચન ગ્રંથની સમીક્ષા કરીને તેના અગત્યને સ્થાપી આપ્યું છે. તેમણે કરેલા અનુવાદોને પણ રમણલાલ યાજ્ઞિક નોંધે છે. ગુજરાતના આદિ નાટ્યકાર શ્રી રણછોડભાઈ ઉદયરામની યોગ્ય સમીક્ષા કરી છે.

'રૂઢિચુસ્ત રંગભૂમિ' લેખમાં ધંધાદારી રંગભૂમિની પડતીનાં કારણોની ચર્ચા કરી આપણે કેવી રંગભૂમિ ઊભી કરવી જોઈએ તેનાં સૂચનો કર્યાં છે. ઇબ્સન, શૉની પદ્ધતિએ રંગભૂમિમાં પરિવર્તનની અપેક્ષા તેમણે બતાવી છે. રૂઢિચુસ્ત રંગભૂમિએ નવાં મૂલ્યો, ભાવનાઓ સ્વીકારી પોતાનું અસ્તિત્વ ટકાવવું આવશ્યક છે. અવેતન અને રૂઢિચુસ્ત ધંધાદારી નટો સાથે મળીને કામ કરે તો અવશ્ય કંઈક વિશેષ – નવીન ઘટના બની શકશે, તેવો આશાવાદ રમણલાલ યાજ્ઞિકે કેળવ્યો છે. 'જો' એ આઇરિશ નાટ્યકાર, લોર્ડ ડન્સેનિની નાટિકા છે. તેના વિશે રમણલાલ યાજ્ઞિકે આસ્વાદ લેખ કર્યો છે. 'લોકપ્રિય નાટકો'માં ફૂલચંદભાઈએ 'કાદંબરી' પરથી રચેલા 'મહાશ્વેતા-કાદંબરી' વિશેની આસ્વાદલક્ષી સમીક્ષા છે. બીજા બે નાટ્યપ્રયોગોમાં 'માલતી માધવ' અને 'મુદ્રા પ્રતાપ' પણ એવાં જ રૂપાંતર પામેલાં નાટકો છે. ફૂલચંદભાઈની જેમ જ કવિશ્રી મૂળશંકર મૂલાણીનાં નાટકો પણ ઘણાં લોકપ્રિય થયા છે. આ બંને કવિયોનાં લોકપ્રિય નાટકોમાંથી મુખ્ય મુખ્ય નાટકોનો ભાવકલક્ષી આસ્વાદ કરાવ્યો છે. આ નાટ્ય પ્રયોગો વિશેનો આસ્વાદ લેખ છે. 'અજબ કુમારી', કે 'સૌભાગ્ય સુંદરી', 'જુગલ જુગારી' આદિ નાટકોમાં ખરેખર લોકપ્રિયતાનાં કયાં તત્ત્વો છે તેની ચર્ચામાં તેમણે નોંધ્યું છે કે 'મેલો ડ્રામા' – સનસનાટી ભરેલાં નાટકો વધારે લોકપ્રિય થાય છે.

'ડાહ્યાભાઈ ધોળશા' : નાટ્યકાર તરીકે એ લેખમાં ડાહ્યાભાઈનાં બે નાટકો વિશે, તેમની નાટ્યપ્રતિભા વિશે પરિચયાત્મક લખાણ છે. અહીં તેમણે ઉદયભાણ અને વીણાવેલી એ બે નાટકોની ભાવકલક્ષી સમીક્ષા કરી છે. આ બે નાટકોના સર્વાંગની સમીક્ષા પછી તેમણે કહ્યું છે કે 'આ પ્રમાણે જો આપણે ડાહ્યાભાઈનાં આ બે જ નાટકો લઈએ તો 'દેશી નાટક સમાજ'ના સંસ્થાપક કેવી સુંદર, નિર્દોષ,

રસિક અને સંસ્કારી સેવા કરી અગર નામના મૂકી ગયા તે સહેલાઈથી સમજાય તેવું છે. તેમનામાં વાઘજીભાઈનું પાંડિત્ય, લાંબાં પ્રવચનો કે વસ્તુસંકલનાની ખાસ આંટીઘૂંટી નથી, પરંતુ રંગદર્શી વિશેષ કાલ્પનિક નાટિકાઓથી તેમણે મોટા લોકસમૂહને પોતાનાં મનોહર ગાયનોથી સવિશેષ આકર્ષણ કરેલું છે.'[૩૪]

'શેક્સપિયર સિવાયનાં નાટકોની રંગભૂમિ ઉપર અસર' લેખમાં અન્ય વિદેશી નાટકો નાટ્યકારોનાં રંગભૂમિ પર પ્રભાવની ચર્ચા કરી છે. જેમાં ફ્રેંચ 'મોલિયર'ના પ્રહસનો, કોન્ગ્રીવ, ગોલ્ડસ્મીથ શેરીડન આદિનાં નાટકો મરાઠી-ગુજરાતી રંગભૂમિ પર રૂપાંતરણ પામ્યાં છે. એલિઝાબેથ, પીઝારો, ડુમા, હ્યુગો આદિનાં નાટકો પણ ગુજરાતી મરાઠીમાં ઘણાં લોકપ્રિય થયાં હતાં તેની નોંધ તેમણે કરી છે.

રમણલાલ કે. યાજ્ઞિક એક સંયત સમીક્ષકની ઇમેજ ધરાવે છે. ગુજરાતી નાટ્યસમીક્ષકોમાં રમણલાલ યાજ્ઞિક જુદી જ છાપ ઊભી કરે છે. તેમણે ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિની સમ્યક્ સમીક્ષા કરી છે. નાટકની પ્રત્યક્ષ સમીક્ષાની સાથે તેમણે નાટ્યપ્રયોગો વિશે પણ અસ્વાદમૂલક ચર્ચા કરી છે. નાટ્યસમીક્ષાના આદર્શની શોધમાં રમણલાલ યાજ્ઞિક પાસે અટકવાની ઇચ્છા થાય તેવું છે. તેમણે બહુધા ભજવાતાં નાટકો અને તત્કાલીન નાટકમંડળીઓનાં નાટકો ગીતો આદિની સમીક્ષા કરી છે. લોકપ્રિય નાટકોની લોકપ્રિયતા વિશે પણ તેમણે યોગ્ય સમીક્ષા કરી છે. અંગ્રેજી શબ્દોના ગુજરાતી પર્યાયો ઘડવામાં તેમની અભ્યાસદષ્ટિ છે. પ્રોડ્યુસર, ડાયરેક્ટર, કેથાર્સિસ જેવા શબ્દોના તેમણે પ્રયોજક, મહાપ્રયોજક, દર્શક, સૂત્રધાર ને મનપ્રસન્નતા જેવા શબ્દો પ્રયોજ્યા છે. ડૉ. આર. કે. યાજ્ઞિક વિશિષ્ટ પ્રકારના નાટ્ય સમીક્ષક છે.

પંડિતયુગના આ ત્રણ મહાનુભાવોએ નાટક વિશે સભાનતાપૂર્વકનું વિવેચન કર્યું છે. અન્ય વિવેચકો છે પણ નાટક ઉપેક્ષિત સ્વરૂપ હોય તેમ તેને બહુ ઓછા વિવેચકો ધ્યાનમાં લે છે. પંડિત કે સુધારક યુગની રંગભૂમિમાં ખાસ પરિવર્તન નથી આવ્યું. થોડી તરકીબો કલા-કસબ આદિનો વિકાસ રંગભૂમિ ક્ષેત્રે રહે છે. પણ તેનાથી નાટકને ઉપકારક વાત બનતી નથી. નરસિંહરાવ નોંધે છે તેમ 'દૃશ્ય સામગ્રીનો અતિરેક નાટકના મૂળ અર્થઘટનથી ભાવકને દૂર કરે છે.' રંગભૂમિનોય વિકાસ થવો જોઈએ અને નાટકોમાંય સાહિત્યગુણ સમૃદ્ધિ સાથે અભિનય ક્ષમતા વિશે પણ વિચારવું પડે. એકંદરે નાટકના સ્વરૂપને સમજાવતી, તેના બંધારણ અને અભિનય વિશે ચર્ચા કરતી વિવેચના પંડિતયુગમાં થઈ છે. સમર્થ નાટ્યકારો – કવિઓએ નાટકો લખ્યાં પણ રંગભૂમિ – ક્ષમતા વિશેનું – ભજવણી વિશેનું વ્યાવહારિક જ્ઞાન નહીં હોવાથી 'નાટક' તેના યથાર્થમાં લખાતું જ નથી. 'કાન્ત'નાં નાટકો ભજવવાનાં પ્રયત્નો થયા છે. 'રાઈનો પર્વત' પણ રંગભૂમિની અપેક્ષા સંતોષી

શકતું નથી. આપણા સાક્ષર સર્જકોએ પણ નાટકને રંગભૂમિ પર ભજવણીક્ષમ બનાવવા માટે કરવી પડતી બાંધછોડ માટે તૈયારી કદી બતાવી નથી. રંગભૂમિ સાથે જોડાઈને કામ કરવાનું કદી સાક્ષરવર્યોએ કેમ નહીં વિચાર્યું હોય ? ન્હાનાલાલના 'જયાજયંત'ને ભજવવાની ઇચ્છા તેમના સમકાલીન રંગકર્મી શ્રી સોમનાથ બ્રહ્મભટ્ટે વ્યક્ત કરી ત્યારે ન્હાનાલાલે કહ્યું હતું કે 'મારાં આ નાટકો તો ભવિષ્યની રંગભૂમિ માટે લખાયાં છે.' પછી 'જયાજયંત'ના વસ્તુમાં સહેજ ફેરફાર કરી ભજવણીક્ષમ નાટક બનાવ્યું ને ભજવાયું ત્યારે એ નાટક 'ઋષિશ્રૃંગી' માટે 'ઋષિશ્રૃંગી સ્પેશ્યલ' ટ્રેન દોડાવવી પડી હતી એ નોંધપાત્ર છે. નાટ્યકારોએ રંગભૂમિ પ્રત્યે સુગાળવી દૃષ્ટિ રાખી. મંચ સાથે રહીને મંચન કરામતો, મંચલિપિની વિશિષ્ટતાઓનો અભ્યાસ કરી નાટકો લખ્યાં હોત તો કદાચ નઠારી રંગભૂમિનું મેણું ભાંગ્યું હોત. આજેય આપણી પાસે મૌલિક નાટકો નથી. રંગભૂમિની દીર્ઘ પરંપરા હોવા છતાં આપણે 'ઉછીના'થી કામ ચલાવ્યું છે, તેમાં સર્જકોની અક્રિયતા જવાબદાર છે.

સંદર્ભસૂચિ

૧. સમાલોચક, ૧૮૯૬ – એપ્રિલ-જૂન – આ કાળના આપણાં આદિનાં નાટકો પૃ. ૪૮. ૨. એજન પૃ. ૫૦. ૩. સમાલોચક, ૧૮૯૭ – જુલાઈ-સપ્ટે. – આ કાળના આપણાં આદિનાં નાટકો પૃ. ૯૬. ૪. એજન. ૫. અભિનય કળા પૃ. ૩. ૬. એજન પૃ. ૪. ૭. એજન પૃ. ૬. ૮. વસંત ૧૯૨૮, 'કલા અને સત્ય' એ લેખમાંથી. ૯. એજન. ૧૦. ગુજરાતી સાહિત્યનો ઇતિહાસ. ૧૧. એજન. ૧૨. વસંત-૧૯૨૩. ૧૩. ઍક્ટિંગના હુન્નરનું વહેવારુ શિક્ષણ પૃ. ૨. ૧૪. એજન પૃ. ૨. ૧૫. એજન પૃ. ૧૯૭. ૧૬. એજન પૃ. ૨૧૦. ૧૭. એજન પૃ. ૨૧૮. ૧૮. એજન પૃ. ૨૧૯. ૧૯. એજન પૃ. ૨૩૧. ૨૦. એજન પૃ. ૨૩૪. ૨૧. એજન પૃ. ૨૩૫. ૨૨. એજન પૃ. ૨૩૬. ૨૩. એજન પૃ. ૨૩૭. ૨૪. એજન પૃ. ૨૪૫. ૨૫. નાટક વિશે પૃ. ૮. ૨૬. એજન પૃ. ૩૦. ૨૭. એજન પૃ. ૩૬. ૨૮. એજન પૃ. ૩૯. ૨૯. એજન પૃ. ૪૬. ૩૦. એજન પૃ. ૬૦. ૩૧. એજન પૃ. ૭૩. ૩૨. એજન પૃ. ૭૪. ૩૩. એજન પૃ. ૯૦. ૩૪. એજન પૃ. ૧૮૧.

૪

ગાંધીયુગમાં નાટક વિશેનું વિવેચન

યુગ બદલાય છે. સાહિત્યના ક્ષેત્રમાં મૂલ્યો અને ગૃહિતોમાં પરિવર્તન આવી રહ્યું છે. પરંતુ રંગભૂમિ અને નાટક વચ્ચેનો ભેદ હજુય એવો ને એવો સ્થિર છે. પંડિતયુગમાં થયેલા આછાપાતળા પ્રયત્નોને નાટક સિદ્ધ કરવામાં સફળતા ન મળી. સાહિત્યિક નાટક કલા-ગુણયુક્ત હોવા છતાં રંગભૂમિક્ષમ અભિનેય નહોતાં અને ભજવાતાં નાટકો પાસેથી શિષ્ટ-માન્ય શિષ્ટ કે સાહિત્યિક ગુણવત્તાની અપેક્ષા સંતોષાતી નહોતી. સર્જકોએ લોકો સમજી, માણી શકે અને ભજવી શકાય તેવી કૃતિ લખવાનો પ્રયત્ન જ ન કર્યો. 'કાન્ત' કે ન્હાનાલાલે લખેલા નાટકો ભજવવાના પ્રયત્નો થયા પરંતુ રંગભૂમિથી દૂર રહીને 'મનની રંગભૂમિ પર' ભજવી શકાય તેવા નાટકો લખનારા સર્જકોને તત્કાલીન રંગભૂમિએ સ્વીકાર્યા નહીં. સર્જકોએ પણ પોતાના પક્ષેથી એવો કોઈ પ્રયત્ન જ ન કર્યો કે જેનાથી નાટક અને રંગભૂમિ બન્ને સિદ્ધ થઈ શકે. કદાચ પ્રયત્ન કર્યો હોત તોય વ્યવસાયી રંગભૂમિના નાટ્યકારોની રંગભૂમિ પ્રત્યેની જે પ્રતિબદ્ધતા હતી તે ક્યાંથી લાવત ? કલાકારો-નટચમૂ સાથેનો તથા રંગભૂમિ સાથેનો જીવંત સંપર્ક જ સારા સાચા નાટકો જન્માવી શકે એવી સાદીસીધી વાત પણ આપણા સર્જકો અંગ્રેજી કેળવણી પામ્યા પછી પણ સમજી કેમ નહીં શક્યા હોય તે પ્રશ્ન છે. નાટ્યશાસ્ત્ર પણ નિત્ય અભ્યાસ અને રંગભૂમિ સાથેના સાતત્યને આવશ્યક માને છે. આ બધાના અભ્યાસી હોવા છતાં ઉત્તમ સર્જકો ઉત્તમ – ભજવણીક્ષમ નાટકો આપતા નથી.

૧૯૦૨ની આસપાસ જૂની રંગભૂમિનાં વળતા પાણી થતા અનુભવાય છે. નૃસિંહ વિભાકર ૧૯૦૯ની સાહિત્ય પરિષદમાં રંગભૂમિની પડતીની જાહેરાત કરે છે. રંગભૂમિને ટકાવી રાખવા નાટક અને પ્રયોગ વચ્ચે સમન્વય સિદ્ધ કરવાનો આગ્રહ રાખે છે. નાટકશાળાઓને વિલાસસ્થાનો ગણવાને બદલે શિક્ષણસ્થાનો તરીકે પ્રતિષ્ઠા અપાવવાની તેમની ભાવના હતી. 'નૂતન ગુજરાતને કેવા સાહિત્યની અપેક્ષા છે ?' એ વિષય પર બોલતાં ગુજરાતી નાટક સાહિત્યની દરિદ્રતા અને

રંગભૂમિ વિશે કડક ટીકા કરી હતી. 'નાટકો અને નાટકકારોની સંખ્યાના પ્રમાણમાં આપણું નાટકસાહિત્ય નિઃસત્ત્વ છે એમ કહેવું જ જોઈએ. પિટ ક્લાસની રુચિને સંતોષવાનુ લૂલું પાંગળું બહાનુ કાઢી જે ભવાઈઓ ભજવાય છે તે ખરેખર ગુર્જર સાહિત્યને લાંછન રૂપ છે. જૂજ અપવાદો બાદ કરીએ તો નિકૃષ્ટ શૃંગારરસની જમાવટ કરવી, ગંભીરમાં ગંભીર પ્રસંગે કોઈ પણ રસ્તે હાસ્ય ઉપજાવવું, નિરક્ષર પાત્રોના મુખમાંથી ડહાપણ ભરેલા ટાહેલા ઓકાવવા, છીછરા ભક્તિ રસથી ધર્મઘેલછા ઉત્પન્ન કરવી અથવા તો શેક્સપિયરનાં ભાષાંતરોના કે બાદશાહ અને બીરબલની વાર્તાનો સ્થાને-અસ્થાને ઉપયોગ કરી લેવો એમાં જ આપણાં નાટકોની સાર્થકતા, આપણા કવિરાજોની ખૂબી અને આપણા નાટ્યશાસ્ત્રની સિદ્ધિ સમાપ્ત થાય છે.'[૧]

તત્કાલીન રંગભૂમિ અને નાટ્યકારો વિશેનું આ દર્શન છે. ભજવાતાં નાટકોમાં મનુષ્યના વાસ્તવિક જીવનનો ચિતાર નહીં મળતો હોવાનું પણ તેમણે નોંધ્યું છે. 'સૃષ્ટિ લીલાના આબેહૂબ ચિત્ર, હૃદયના અકૃત્રિમ ભાવોનો ચિત્તાકર્ષક વિલાસ તથા સંપત્તિના અંધકારમાં અને બન્નેની મિશ્ર છાયામાં અથડાતા મનુષ્યોની આશાઓ, નિરાશાઓ તથા એમના અધઃપતન અને ઉદ્‌ગમનું હૃદયહારક આલેખન આપણા નાટ્યકારોની સ્વપ્નસૃષ્ટિમાં પણ ન મળે તો પછી એમની કૃતિમાંથી તો ક્યાંથી સંભવે.'[૨] આવું થવાનું કારણ પણ તરત જ આપે છે. 'જ્યાં નાટકો દ્રવ્યપ્રાપ્તિ અર્થે જ લખાતા અને ભજવાતા હોય અને પોતે જે નાટકમંડળી સાથે જોડાયેલા હોય તે મંડળીની સૃષ્ટિમાં જ લેખકોના અભ્યાસ તેમ જ અવલોકન સમાપ્ત થતા હોય, ત્યાં નાટકોનું ખરું હાર્દ નષ્ટ પામે, પ્રેક્ષકોની અભિરુચિ અધમ બને અને વસ્તુસંકલના, પાત્રોની યોગ્યાયોગ્યતા, ભાવદર્શન, કલાવિધાન, સંગીત, અભિનય, રસિકતા કે સદ્‌બોધનો સંપૂર્ણ અભાવ દૃષ્ટિગોચર થાય તો શું આશ્ચર્ય ?'[૩] આવી વિચારપ્રેરક સ્થિતિની વિડંબના કરીને કેળવાયેલા સર્જકોએ નાટક પ્રત્યે ધ્યાન આપવું જોઈએ એમ માને છે. 'આપણી રંગભૂમિ ઉન્નત કરવાનું કાર્ય સાહિત્યપ્રિય શિક્ષિત વર્ગનું જ છે. તેઓના હાથથી ઉચ્ચ પ્રકારનાં નાટકો લખાવાં જોઈએ. એટલું જ નહીં પરંતુ અનુકૂળતા પ્રમાણે શરૂઆતમાં ખાનગી રીતે ભજવાવાં પણ જોઈએ.'[૪] અવેતન રંગભૂમિનો સૂત્રસંકેત અહીંથી જ પ્રાપ્ત થાય છે. નાટકો લખી-ભજવી પછી જ પ્રગટ કરવાં એમ તેઓ માને છે. આગળ ઉપર રંગભૂમિ પ્રત્યેનો તેમનો આદર કે સ્નેહ કે અપેક્ષા પ્રગટ કરતું ઉદ્ધરણ આવે છે. 'રંગભૂમિ એ ઘણી જ હૃદયહારક શિક્ષણશાળા છે. સંસારસાગરમાં બાથોડિયાં મારતાં મનુષ્યોના મલિન વિકારોને નિર્મલ કરવા, એમનામાં વિદ્યા, સંસ્કાર તથા સ્વાતંત્ર્યની વિભૂતિની સંક્રાન્તિ કરવી, સંક્ષેપમાં ભૂલોકને દેવલોક બનાવવો એ નાટકોનું પરમ સાધ્ય છે, અને તે કૃત્રિમ

જડ વ્યવહારમાં જ પલોટાયેલાં અને રચ્યાંપચ્યાં રહેલાં ચિત્તોથી સિદ્ધ થવાનું નથી.'[૫]

આમ નૃસિંહ વિભાકર તત્કાલીન નાટકની સ્થિતિ વિશે ચિંતા વ્યક્ત કરે છે સાથે નવા સર્જનો – નાટક અને સાહિત્ય લખવા વિશે આહ્વાન આપે છે. રંગભૂમિ પર સાહિત્યિક ગુણવત્તા અને રંગભૂમિ ક્ષમતાના સુમેળના અભાવ પ્રત્યે સર્જકોનું ધ્યાન દોર્યું છે અને રંગભૂમિના અને નાટકના ઉત્કર્ષની જવાબદારી ઉપાડવાનું સાહિત્યકારોને ઉદ્‌બોધન કરે છે.

નૃસિંહવિભાકર એક લેખથી નાટક અને રંગભૂમિ તથા સાહિત્યની સમીક્ષા કરે છે જે ધ્યાન પાત્ર છે. તેમણે આરંભેલી અવેતન રંગભૂમિ પછીથી મુનશી-ચન્દ્રવદન વિકસાવે છે. નૃસિંહ વિભાકરે નાટક અને રંગભૂમિના સમન્વયના પ્રયત્નો કર્યા. આ સ્તબક જૂનીની સામે નવી રંગભૂમિ અને અવેતન રંગભૂમિના પ્રાગટ્યનો છે. ઘણા સારા નાટ્યકારો આ સ્તબકમાં થયા છે પણ નાટ્યવિવેચનની ભૂખ ભાંગતી નથી. આ યુગના સમર્થ અને પ્રખર વિવેચકોએ પણ નાટક વિશે બહુ ઓછી વાત કરી છે. મોટા ભાગનું નાટ્યવિવેચન સિદ્ધાંતલક્ષી કે કૃતિલક્ષી કે ગ્રંથાવલોકનોમાં જ સ્થિર થયું છે, ભજવાતાં નાટકનું વિવેચન હજી શોધ્યું જડતું નથી.

રામનારાયણ વિશ્વનાથ પાઠક (૧૮૮૭-૧૯૫૫)

રા. વિ. પાઠકે બહુધા ગ્રંથાવલોકન કર્યું છે. 'આલોચના', 'આકલન' અને 'સાહિત્યવિમર્શ' જેવાં વિવેચનનાં પુસ્તકોમાં તેમની નાટકને લગતી સમીક્ષાના લેખો મળે છે. તેમણે નાટકના સ્વરૂપ અને તેની હયાતી વિશે વિશદ ચર્ચા કરી છે. 'અનેક વ્યક્તિઓ અને ઉક્તિઓ, અનેક ગીતો, બનાવો અને દશ્યો આદિના એક અત્યંત ઘન ગુંફિત સુશ્લિષ્ટ વણાટ જેવા નાટકના સ્વરૂપમાં તેમને શ્રદ્ધા છે. નાટકને કાવ્યના પ્રકારથી ભિન્ન માનવાનું તેમનું વલણ રહ્યું છે. જોકે તેમના એ મતને દઢાવવાના પ્રયત્નો પછી ભાગ્યે જ થયા છે. નાટકને અન્ય સાહિત્યસ્વરૂપો સાથે મૂકીને તેની વિશિષ્ટતા પ્રત્યે ધ્યાન દોરવાનું કામ તેમણે આ સમયના આરંભે કર્યું છે. 'સને ૧૯૨૯ના ગુજરાતી સાહિત્યનું દિગ્દર્શન' એ વક્તવ્યમાં એમણે કહ્યું છે : 'આપણા જુવાન સાહસિક વર્ગનું ધ્યાન હું નાટકલેખન અને નાટ્યકલા બે તરફ ખેંચું છું. એ આપણે આજે કરીએ કે ન કરીએ પણ નાટકની શક્યતા મોટી છે. વસ્તુને પ્રત્યક્ષ કરવાને તેના જેવું બીજું બળવાન સાધન નથી. લોકોને કેળવવા, તેની લાગણીઓ સમૃદ્ધ કરવાને, તેમને અન્યનાં ચિત્તો સમજતાં કરવાને, તેની ગ્રામ્યતા શુદ્ધ કરવાને, એક જ લાગણીનો અનેક હૃદયમાં જુવાળ લાવવાને, રંગભૂમિ જેવું બીજું સ્થાન નથી. નાટકલેખન અને નાટ્ય બંને કેળવાયેલાઓએ હાથ કરવાં જોઈએ. નાટકકાર જેટલો કોઈ સાહિત્યકાર પોતાના ભાવકો સાથે પ્રત્યક્ષ સંબંધ બાંધી શકતો નથી અને નાટક જેવું તરત યશ અને ધન આપનાર બીજું કોઈ સાહિત્યનું અંગ નથી.'[૬]

નાટકનો મહિમા તેઓ સમજે છે સાથે તેનાથી તત્કાલ થતા લાભ વિશે પણ નવા સર્જકોને જાણ કરી પ્રોત્સાહિત કરે છે. નાટકની શક્તિ વિશે નવલરામની જેમ જ રા. વિ. પાઠક પણ સભાન છે. નાટકની અનેકવિધ શક્યતાઓને તેઓ જાણે છે. તે માત્ર 'દશ્યકાવ્ય' નથી એ પણ એ સમજ્યા છે. કાવ્ય અને નાટકના ભેદને, તેમનાથી થતી રસ ચર્વણાના ભેદને પણ તેમણે યથાર્થ ઓળખ્યો છે. 'દશ્યકાવ્ય પણ વાંચી શકાય છે પરંતુ યાદ રાખવું જોઈએ કે વાચનથી રસ મેળવવાની દૃષ્ટિ જુદી છે. કેવળ વાચનથી હરકોઈ નાટક તખ્તા ઉપર કેવું લાગશે તે કહેવું મુશ્કેલ છે. તખ્તાલાયકી સમજવાને માટે ખાસ દૃષ્ટિ કેળવવાની જરૂર છે અને આપણાં નાટકની હાલની અધમ સ્થિતિમાં ઘણા ઓછા લેખકો અને વિવેચકોએ તે કેળવી હશે.'[૭] નાટક સાથે તખ્તાલાયકીની દૃષ્ટિએ જ વિચાર થવો જોઈએ તેમ માને છે પરંતુ સાથે એ 'દૃષ્ટિ નથી કેળવાઈ' એવી મર્યાદાનો પણ સ્વીકાર કરે છે. નાટકની સમીક્ષામાં અભિનેયતાનું મહત્ત્વ તેઓ સમજ્યા છે એટલુંય આપણે માટે પૂરતું છે. 'રાઈનો પર્વત' વિશેની સમાલોચનામાં તેમણે એથી જ કહ્યું છે. 'રાઈનો પર્વત માત્ર વાંચવા માટે લખાયેલું છે કે ભજવવાનો હેતુ પણ તે સાથે છે ? એ પ્રશ્ન વિચારવા જેવો છે'.[૮] નાટકની ભજવણીની શક્યતાઓ તપાસવા વિશે આવો મત હોવા છતાં ન્હાનાલાલના નાટક 'વિશ્વગીતા' વિશેની સમીક્ષામાં એ 'ભજવાતું કલ્પવાનું', નાટક કહે છે ત્યારે આશ્ચર્ય થાય છે. ત્યારે એમ પણ થાય છે કે મંચ પરની ભજવણીને તેમણે જ નહીં લગભગ વિવેચકોએ વ્યાપક અને વાયવી અર્થમાં લીધી છે. બાકી મનની રંગભૂમિ પર ભજવાતાં નાટકોની વાત આવી શકે નહીં. નાટકની હયાતી રંગમંચ કે તખ્તા પર જ સિદ્ધ થઈ શકે. મનમાં તો બધું જ ભજવી શકાય ને ત્યાં નાટક નવલકથા કે કવિતાના કશા ભેદ ક્યાં હોય છે ? છતાં તેમણે નાટકને તેના સ્વરૂપને સમજવાનો ઉમદા પ્રયત્ન અવશ્ય કર્યો છે.

જૂની રંગભૂમિ નષ્ટ પ્રાયઃ થઈ રહી હતી તેના વિશે કહે છે 'નાટક કંપનીઓના માલિકો મુખ્યત્વે કમાણી માટે આ ધંધો ખેડતા હતા. તેમની ખેડમાં કોઈ આદર્શ નહોતો. વળી, સીનસિનેરીને વધારે મહત્ત્વ અપાયેલું હોવાથી નાટકનો ખેલ એટલો બધો ખર્ચાળ હતો કે કંપનીના માલિકો કોઈ અખતરો કરવાને તૈયાર નહોતા. તેથી એમનામાં તો એમની નજરે લોકોને ગમતા સીનો અને વિદૂષકનાં દશ્યોને વધારે તીખાં તમતમતાં કરવાની સ્પર્ધા ચાલી જેને પરિણામે નાટક કલામાં ઊતરતું ગયું. હલકી વૃત્તિને ઉત્તેજનારું થયું અને ધીમે ધીમે સાહિત્યિક વર્ગ તેનાથી અળગો થતો ગયો.'[૯] નાટક રંગભૂમિ પરથી તો ગયું જ, સાહિત્યિક વર્ગ પણ તેનાથી દૂર થયો. નાટક સિદ્ધ કેમ થયું નહીં તેના વિશે પણ તેમણે નોંધપાત્ર વાત કરી છે. 'નાટક જેવું લોકાશ્રિત સાહિત્યસ્વરૂપ સફળ થવાને લેખકમાં લોકમાનસની-લોકરુચિની

પકડ હોવી જોઈએ. શેક્સપિયર, મોલિયેર, ઇબ્સન જેમણે નાટકમાં તેજસ્વી સફળતા મેળવી છે તે બધાએ નાટકકંપનીમાં કામ કરેલું હતું. અને મારું કહેવું એ છે કે આપણા લેખકોએ પણ એવી રીતે નાટકનો પરિચય મેળવવો જોઈએ અને સાથે ભવાઈનો પરિચય પણ કેળવવો જોઈએ'[૧૦] લગભગ લુપ્ત થઈ ગયેલા ભવાઈના ગુણ લક્ષણોના તેઓ પક્ષધર રહ્યા છે. ભવાઈની સાવ જ ઉપેક્ષા કરવી જરૂરી નહોતી તેવું માનનારા આ પહેલા વિવેચક છે. ભવાઈની મર્યાદાઓને તેમણે જાણી છે પણ સાથે તેના કલાત્મક અને લોકપ્રભાવક પાસાને વિશે સભાન છે. ભવાઈ જેવું ઉત્તમ લોકનાટ્ય તેના ભજવનારાઓની અશ્લીલ હરકતોને કારણે કે અશુદ્ધ ઉચ્ચારોને કારણે નષ્ટપ્રાય થઈ જાય તે ઓછા દુઃખની વાત નથી તેમ માને છે. ભવાઈનો અભ્યાસ થવો જોઈએ એટલું જ નહીં પહેલાની જેમ શક્ય બને તો તેને ફરી રમતી કરવાની ઇચ્છાય તેમણે વ્યક્ત કરી. 'ભવાઈનો અભ્યાસ અનેક દૃષ્ટિએ થવો જોઈએ એમ હું માનું છું. એ એક અતિ લોકપ્રિય નાટક હતું. અભિનય અને વેશભૂષાની દૃષ્ટિએ એ અભ્યાસયોગ્ય છે. બહાર ચોગાનમાં સીનસિનેરી વિના ભજવી શકાય એવું એ સ્વરૂપથી જ છે. તેના ગદ્યનો લહેકો વિલક્ષણ હતો અને પકડવા જેવો છે. તેના ઢાળો એક દિવસ ઘણા લોકપ્રિય હતા અને ધંધાદારી તખ્તા ઉપર પણ તે લોકપ્રિય બન્યા છે.'[૧૧]

ભવાઈને પુનઃપ્રતિષ્ઠિત કરવાની આવશ્યકતા તેમણે જોઈ છે. કલાકારોને આથી જ ભવાઈનાં મહત્ત્વનાં તત્ત્વોગુણો ધ્યાનમાં લેવા સૂચવે છે. 'આપણે ધારીએ છીએ તે કરતા ભવાઈ જીવનમાં ઘણે ઊંડે સુધી વ્યાપી હતી અને લોકની એ રસિકતાનો કલાકારે લાભ લેવો જોઈએ.'[૧૨] રામનારાયણ વિશ્વનાથ પાઠક આમ નાટક અને ભવાઈ વિશેની ચિંતા સાથે તેના મહિમાને સ્થાપી આપે છે. ગ્રંથાવલોકનોમાંય તેમના 'રાઈનો પર્વત', 'વિશ્વગીતા' અને 'કાકાની શશી' વિશેનાં અવલોકનો ધ્યાનપાત્ર છે. નાટકના વાઙ્મય સ્વરૂપને કેન્દ્રમાં રાખીને સમીક્ષાઓ કરી છે. ભજવણી કે તખ્તાલાયકીના મહત્ત્વને સમજતા હોવા છતાં 'અભિનય' હજી વિવેચ્યવિષય બનતો નથી.

ધનસુખલાલ મહેતા (૧૮૯૦-૧૯૭૪)

હાસ્ય લેખક જ્યોતીન્દ્ર દવે સાથે જોડાતુ નામ છે ધનસુખલાલ મહેતા. તેમણે નાટક વિશે ત્રણેક પુસ્તકો આપ્યાં છે. 'નાટ્યવિવેક', 'નાટક ભજવતાં પહેલાં' અને 'બિનધંધાદારી રંગભૂમિનો ઇતિહાસ' આ ત્રણેય પુસ્તકોમાં તેમની અભ્યાસનિષ્ઠા ને તખ્તા સાથેના અનુબંધથી કેળવાયેલી નાટ્યતત્ત્વને પામવા – સમજાવવાની ક્ષમતાનો વિનિયોગ થયો છે. ધનસુખલાલ મહેતાએ પોતે રંગભૂમિ પર સક્રિય રીતે કામ કર્યું છે. તેમનો સંપર્ક રંગભૂમિનાં અનેક પરિમાણો સાથે રહ્યો છે. 'બિનધંધાદારી

રંગભૂમિનો ઇતિહાસ' લખાય છે નાટ્યશિક્ષણના વિદ્યાર્થીઓના અધ્યનના એક ભાગ રૂપે, મહારાજા સયાજીરાવ વિશ્વ વિદ્યાલયમાં નાટકના અભ્યાસક્રમના પાઠ્યપુસ્તકની આવશ્યકતા પૂરી કરવા માટે જ. અલબત્ત, જૂની રંગભૂમિ વિશે તથ્યો મેળવવા એ મહેનતનું કામ હતું. ધનસુખલાલ મહેતાએ પૂરી સભાનતા સાથે અને તથ્યોને અન્વેષક દૃષ્ટિએ તપાસી પછી વિગતો મૂકી છે. આથી રંગભૂમિના ઇતિહાસનું આ પહેલું મહત્ત્વનું પુસ્તક છે.

આ પુસ્તકમાં ૧૯૫૪ના અંતભાગ સુધીની રંગભૂમિની વિગતોનું આલેખન છે. રંગભૂમિનો આરંભ ભારતમાં તેમ જ અન્ય મિસર, ગ્રીસ, ચીન, રોમ આદિ દેશોમાં કઈ રીતે થયો તેની અભ્યાસપૂર્ણ વિગતો આપી છે. આરંભની રંગભૂમિ અવેતન જ હશે એમ તેમનો મત છે તે યથાર્થ છે. પછીથી અર્થોપાર્જનના હેતુસર લોકરંજન આરંભાયું હશે. તેમાંથી વ્યવસાયી રંગભૂમિ જન્મી. લગભગ બધે જ નાટ્યપ્રયોગોનો સંબંધ ધર્મ સાથે રહ્યો છે. એ બધા જ પ્રયોગો અવેતન હતા. જુદા જુદા દેશમાં આમ ધર્મ સાથે જોડાયેલા નાટ્યપ્રયોગોને રાજ્યાશ્રય મળતો થયો હશે, તેમના કામ અંગે કશો બદલોય આપવામાં આવતો હતો છતાં એ સહુ ધંધાદારી નટો નહોતા. આરંભની રંગભૂમિ એ રીતે અવૈતનિક રંગભૂમિ હતી તેવું પ્રતિપાદન સહજ જ થાય છે. એ પછી નાટકના ઉદ્ભવ વિશે ચર્ચા કરી છે. નાટક અનુકરણ વૃત્તિથી આવ્યું છે પરંતુ ગ્રીસમાં નાટ્યકલાનો વિકાસ ધાર્મિક ઉત્સવમાંથી થયો હતો. નૃત્ત, નૃત્ય અને નાટકનો જન્મ થયો તેમ વિગતો આપી છે. એ પછીના પ્રકરણમાં બંગાળ, ઉત્તર હિંદુસ્તાન, મરાઠી રંગભૂમિ, દક્ષિણ હિન્દુસ્તાનની રંગભૂમિ વિશે તેનો ઇતિહાસ અને તત્કાલીન સ્થિતિ વિશેનું નિરીક્ષણ આપ્યું છે. દરેક પ્રદેશની રંગભૂમિ ત્યાંના લોકનાટ્યમાંથી જ ઘડાઈ છે. ગુજરાતમાં રંગભૂમિ ૧૮૪૦-૫૦થી આરંભાઈ ને દસેક વર્ષમાં જ વીસેક નાટકમંડળીઓ ઊભી થઈ હતી. ૧૮૫૦-૫૫માં પારસી અવેતન રંગભૂમિ આરંભાઈ ચૂકી હતી. 'ટૂંકમાં ચંદ્રવદનની નક્કર હકીકત પ્રમાણે ૧૮૪૦થી ૧૮૫૦, ૧૮૫૦થી ૧૮૬૦ અને ૧૮૬૦થી ૧૮૭૫ સુધીમાં એ પાંત્રીસ વર્ષમાં સો ઉપરાંત નટો, દસેક ઉપરાંત નટીઓ, પચાસેક ઉપરાંત ગુજરાતી નાટકો, પચીસેક ઉપરાંત ગુજરાતી નાટકલેખકો હતા, નાટ્યપ્રવૃત્તિઓને વિકસાવી રહ્યાં હતાં.'[૧૩] ૧૮૬૦થી ૧૯૦૦ સુધીમાં તો રંગભૂમિ પર ઘણાં પરિવર્તનો આવ્યાં. કિટસન કારબાઈડ કે કપાસિયાની ફૂટલાઇટથી વીજળી આવે છે. રંગભૂમિનો સુવર્ણકાળ કહી શકાય તેવાં એ વર્ષો રહ્યાં છે. '૧૮૬૦થી ૧૯૦૦ સુધીની બે વીશીમાં રંગભૂમિએ સુવર્ણકાળ જોયો. બંગાળે બાહ્યધરી, મહારાષ્ટ્રે જમાવ્યું, પણ ગુજરાતે આખા ભારતમાં અને ભારત બહાર રંગભૂમિનો નેજો ચારેકોર ફરકાવ્યો. જાતભાતના ભેદભાવ વિના ગુજરાતી ઉપરાંત હિન્દુસ્તાની કે

ઉર્દૂ કહો તે રંગભૂમિ ઊભી કરી. ઘણાને પ્રેરણા આપી. એમાં નાટકશાળાની બાંધણી મિસ્ત્રી, સુથાર અને ચિત્રકારની મદદથી દંગ અને વિસ્મય પમાડે એવા અદ્ભુત સીનો અને એની અદલબદલ, જાતજાતના કીમિયા અજમાવાયા, અનેક પ્રકારના અખતરા રજૂ કરાયા, પૈસો પણ સારો પેદા થયો અને અમદાવાદ શહેરમાં પણ નવનવીન થિયેટર ક્રાફ્ટ વિકસ્યો.'[૧૪] આમ રંગભૂમિના વિકાસને ચરમોત્કર્ષને આલેખે છે, પછી ૧૯૦૨થી તો ધંધાદારી રંગભૂમિનાં વળતાં પાણી થયાં. પડતીનાં કારણોમાં મુખ્ય 'શુદ્ધ ગુજરાતી રંગભૂમિ પર કૃત્રિમ – બેંતબાજી આવી, ઉર્દૂ ઝોક દાખલ થયો, એથી રંગભૂમિ તૂટી, ગુજરાતીઓએ ઉર્દૂ તખતો ઊભો કર્યો, ત્યાંથી જ ઉર્દૂ શાયરી અને બાંધણી ગુજરાતીમાં ઘૂસ્યાં અને મામલો બગડ્યો. ઉપરાંત સીન-સિનેરીનો અતિરેક, ઝાકઝમાળ અને એ માટેની જીવલેણ હરીફાઈઓમાં નાટક પરદે જ ઢંકાઈ રહ્યું, વિકસ્યું જ નહીં અને ક્ષય પેઠો.'[૧૫]

માત્ર ગુજરાતી તખ્તા પર જ નહીં પણ વિશ્વના તખ્તા પર આ ઘટના બને છે. ૧૯૦૦થી ૧૯૨૦ સુધી બધે જ ઇંગ્લેંડ, અમેરિકા, ચીનમાં પણ નવી રંગભૂમિનાં મંડાણ થાય છે. ચંદ્રવદન મહેતા 'કૉલેજ કન્યા' એ નાટકમાં ભજવાયેલાં કેટલાંક દશ્યો સામે મોરચો માંડે છે, ને રીતસરનું આંદોલન જૂની રંગભૂમિ સામે શરૂ થયું. 'અખો' ૧૯૨૦માં ભજવાય છે. તે પહેલું અવૈતનિક રંગભૂમિનું નાટક છે. ચંદ્રવદન મહેતા પછી સાથે જોડાય છે કનૈયાલાલ મુનશી. રંગભૂમિ પર વાસ્તવિકતાનો ઝોક વધે છે. 'કાકાની શશી' જેવાં નાટકો ભજવાયા પછી એકાંકીનો ચાલ શરૂ થયો. જયંતિ દલાલ, ધનંજય ઠાકર આદિ અનેક સર્જકો અભિનેતાઓની નવી અવેતન રંગભૂમિ ફૂલીફાલી પરંતુ આ નવી રંગભૂમિ 'રંગભૂમિ' વિના જ પાંગરી હતી.

અગિયાર પ્રકરણમાં તેમણે ઇતિહાસનું આલેખન કર્યું છે. તેમાં તેમનાં નિરીક્ષણો ધ્યાનપાત્ર છે. નાટ્યવિવેચન ભાગ્યે જ કોઈએ કર્યું છે તેમ તેમનું કહેવું યથાર્થ છે. નાટક અને રંગભૂમિ વિશે તેમણે તેમનાં મંતવ્યો આપ્યાં છે. ઇતિહાસના આલેખનમાં તેમણે નાટ્યકૃતિ વિશે, પ્રયોગો વિશે ખાસ વાત કરી નથી. ભજવાતા નાટક વિશે નહીં પણ તે ભજવવા માટેના પ્રયત્નોની ચર્ચા તેમના આ પુસ્તકમાં છે.

ધનસુખલાલ મહેતા ગુજરાતી સાહિત્યમાં ભજવાતા નાટકોની ગંભીરતાપૂર્વક પૂરી સભાનતા સાથે સમીક્ષા કરે છે. તેમની સમીક્ષા એ માત્ર અવલોકન પરિચય જ નથી હોતો પરંતુ રંગભૂમિના વિકાસની ચિંતા, સમાજ પર રંગભૂમિની પડતી અસરો આદિ બાબતોની ચિંતા પણ તેમણે કરી છે. રંગભૂમિ એટલે ધનસુખલાલ મહેતાની દષ્ટિએ જ્યાં ગદ્યનાટકો ભજવાતા હોય, નૃત્ય સંગીત-મૂક નાટકો પણ જ્યાં પ્રસ્તુત થતાં હોય તેવી જગ્યા. નાટક વિશે જ્યારેપણ વાત કરે છે ત્યારે તેમણે નાટકને દશ્યકાવ્ય કહ્યું જ નથી..નાટક ને **'ગદ્ય નાટક'** જ કહ્યું છે. 'નાટ્યવિવેક'માં

તેમનો નાટક વિશેનો સિદ્ધાંત પક્ષ ભલે ધ્યાનમાં નથી આવતો પણ રંગભૂમિ નાટકની પ્રસ્તુતિ વિશેની તેમની સમીક્ષાઓ ભજવાતા નાટકના ગુણ-દોષને સુપેરે ખોલી આપે છે. 'નાટ્ય વિવેચનનાં ધોરણો ઘડાયા નથી'ની બૂમો બધા યુગમાં સંભળાયા કરી છે, પરંતુ ધનસુખલાલ મહેતાએ 'નાટ્ય'ની સમીક્ષા કરી છે. ભજવાતા નાટકની પાસે એક સ્પષ્ટ સમજ ધરાવનાર અનુભવી સમીક્ષકની અપેક્ષા જ ઘણી વાર સમીક્ષાનાં ધોરણો નક્કી કરે છે. સમીક્ષાનું કાઠુ એ રીતે સાપેક્ષ છે. ધનસુખલાલ મહેતાની સમીક્ષામાં તેમની અપેક્ષા જ ધોરણો બાંધી આપે છે. સંગીત, મૂકનાટકનાં સંગીત, નૃત્યથી માંડીને સંનિવેશ અને વેશભૂષા પણ કેવી હોવી જોઈએ તેની સ્પષ્ટતા કરે છે. સંનિવેશ, કાસ્ટ, રંગભૂષા-મેકપાદિ બધી જ બાબતો વિશે તેમણે આવશ્યકતાનુસાર ધ્યાન દોર્યું છે. રંગભૂમિ અને અવેતન રંગભૂમિ વિશેની સમીક્ષામાં તેમનો મત સ્પષ્ટ છે કે અવેતન અને સવેતન રંગભૂમિના કલાકારો, પારસી રંગભૂમિના કલાકારો આદિ સહુ સાથે મળીને નાટક ભજવે તો કંઈક અનવદ્ય – અપૂર્વ નીપજી આવે છે. અહીં આ પંચાવન લેખોમાં જુદી જુદી સંસ્થાઓએ ભજવેલા નાટ્યપ્રયોગોમાં મુખ્યતયા સાહિત્ય-સંસદ, આઈ.એન.ટી., રંગભૂમિ, ભારતીય વિદ્યાભવન, નાટ્યભારતી, લોકનાટ્ય સંઘ, પૃથવી-થિયેટર્સ, શાંતિ નિકેતન આશ્રમિક સંઘ, જેટલી નાટ્ય-નૃત્ય-સંસ્થાઓના પ્રયોગો વિશેની સમીક્ષા સંગૃહીત થયેલી છે. તેમની આ સમીક્ષામાંથી તેમનો નાટ્યવિચાર સ્પષ્ટ થતો આવે છે.

લેખક માને છે કે 'રંગભૂમિના વિવિધ પ્રકારો' છે. નૃત્ય, નાટ્ય બંનેને તેમણે રંગભૂમિના પ્રકારો માન્યા છે. અહીં નૃત્ય-નાટિકા, નૃત્ય-સંગીત-મૂક નાટિકાઓ અને એ સિવાયનાં અન્ય નાટકો તે ગદ્યનાટકો. નાટક એ ગદ્યનો પ્રકાર છે તેવી સ્પષ્ટતા તેમની સમીક્ષામાંથી મળે છે. ગદ્યનાટકને તેમણે રંગભૂમિનો પાયો કહ્યો છે. 'મીરાંબાઈ અને ભૂખ' સંગીત-મૂકનાટિકાની સમીક્ષામાં કહે છે કે 'શુદ્ધ ગદ્યનાટકોમાં ઉચ્ચ પ્રકારનો અભિનય કરે એવાં કેટલાં ? બહુ ઓછાં, ઘણાં ઓછાં. આ પ્રમાણે રંગભૂમિનો વિકાસ પ્રમાણબદ્ધ થતો નથી. ગદ્યનાટકો તો નિયમિત રંગભૂમિનો પાયો છે – હોવો જોઈએ. માત્ર નૃત્ય અને સંગીતથી રંગભૂમિનો વિકાસ નહીં સધાય. કદાચ સસ્તી લોકપ્રિયતા પ્રાપ્ત કરી શકાય માટે રંગભૂમિના ક્ષેત્રમાં કાર્ય કરનારાંઓએ એનાં બધાંય અંગોનો કુદરતી અને સહજ સરખો વિકાસ સધાય એવા યત્નો-ભગીરથ યત્નો કરવા જોઈએ.'[૧૬] 'આમ્રપાલી અને આપણી રંગભૂમિ' એ લેખમાં રંગભૂમિની ચિંતા કરી છે. એક સમયે જ્યાં દોઢસોથી વધારે નાટકકંપનીઓ કામ કરતી હતી ત્યાં જ તે સમયે માત્ર અડધો ડઝન કંપનીઓ જ મરવાને વાંકે જીવતી રહી એનું દુ:ખ અને કંપનીઓની પડતીનું કારણ શોધવાનો પ્રયત્ન તેમના આ લેખમાં છે. 'નાટકશાળા' કહેવાતી આવી નાટ્યસંસ્થાઓ

સમાજના ઘડતરમાં મહત્ત્વનો ભાગ ભજવતી હતી. તેની દુર્દશાનાં કારણોમાં એક તે રંગભૂમિમાં કામ કરતા એક જ આશય-ઉદ્દેશવાળા કલાકારો અભિનેતા વચ્ચે જે સેતુ હોવો જોઈએ તે નહોતો તે છે. અવેતન રંગભૂમિએ તો સવેતન રંગભૂમિને જડમૂળમાંથી કાઢી નાંખવાના યત્નો આદર્યા, આથી પરસ્પર સહકાર શોધી પોત પોતાની બુદ્ધિ અને કાર્યદક્ષતાનો સમન્વય સાધવાનો યત્ન પણ રંગકર્મીઓએ કદી કર્યો નહીં. આને પરિણામે વાઘજી આશારામ ઓઝા, ડાહ્યાભાઈ ઘોળશાજી, મોટા અને નાના ત્રંબકલાલ, ઘેલાભાઈ, છોટાલાલ, બાલીવાળા, ખટાવ વગેરે વેતનીય રંગભૂમિના પ્રખર સંચાલકો એમના વિપુલ શક્તિશાળી કવિઓ અને ઉચ્ચ અભિનય કલા ધરાવનારા મશહૂર નટો જે માર્ગે ગયા કે જવાની અણી ઉપર હતા, ત્યાં આવ્યું નર્તન.'[૧૭] 'અંતમાં આટલું કહેવાની જરૂર લાગે છે. નૃત્ય નાટિકાઓ, સંગીત નાટિકાઓ નૃત્ય-સંગીત-મૂક નાટિકાઓ અને ફિલ્મો પ્રજાના સંસ્કારઘડતરમાં અચૂક ભાગ ભજવે છે. છતાં જે કાર્ય શુદ્ધ ગદ્ય નાટકો (તેમાંના અમુકમાં થોડા ઉચ્ચ કવિત્વ ભર્યાં ગેય ગીતો હોય તો વાંધો નથી) પ્રજાના એકેએક વર્ગના ચારિત્ર્ય ને સંસ્કારઘડતરમાં કાર્ય કરે છે. તે ઉપરથી જણાવેલ બધાં નાટકો કરી શકવાના નથી, એ વાત પ્રજાના બાહ્ય અને આંતરજીવનમાં વિકાસ અને પ્રાપ્તિ સાધવા ઇચ્છતાં નટ-નટીઓએ જાણી લેવી ઘટે. એ શુદ્ધ ગદ્યનાટકોમાંથી અમુક નાટકો પ્રાચીન ભવ્યતાના અવશેષરૂપે કે પ્રતિબિંબ રૂપે ભલે હો, પણ બાકીના નાટકો તો આજના અને આવતી કાલના જ હોવા જોઈએ, એમા સમાજના એકેએક ઘરનાં જીવન પ્રતિબિંબિત હોય, આંતરરાષ્ટ્રીય આંદોલનોના સાચા પડઘા હોય, માનવીઓની માનવતા કચરી નાખનાર સર્વબળોનો સામનો કરવાની ભીષણ પિપાસા હોય, સમાજમાં પ્રવર્તી રહેલા અનેક ઘોર અન્યાયો તોડવાના ઘણના ઘા હોય, જુદાં જુદાં અવેતન મંડળોમાં તીવ્ર સહકારભાવના હોય અને પોતાના પ્રયાસો અને અન્યના પ્રયાસોનો સમન્વય સાધવાની જબ્બર તાકાત હોય ! અને તે અવેતન રંગભૂમિનાં સાધનો વેતનીય રંગભૂમિના ઉત્કર્ષ માટે જ પ્રામાણિકતાથી વપરાતાં હોય ! આવી અનેક ઇચ્છાઓ સાચા રંગભૂમિના રસિયાઓનાં હૈયાંમાં રમી રહેલી હોવી જોઈએ. આ બધુંય શક્ય છે, વ્યવહારમાં આણી શકાય તેવું છે; જોઈએ છે માત્ર આ પ્રકારની તમન્ના અનુભવતાં સેવાભાવી કલાકાર યુવક-યુવતીઓ.'[૧૮] ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિના ઉત્કર્ષની ચિંતામાંથી આ ઉકેલ મળે છે.

'છીએ તે જ ઠીક' ક. મા. મુનશીના નાટક વિશેની સમીક્ષામાં કહે છે કે 'રંગભૂમિ ઉપરની તેની રજૂઆત વિશે અહીં લખવું છે એટલે આ પ્રહસનની સાહિત્યદૃષ્ટિએ સમાલોચના કરવાનું ઠીક નથી લાગતું. છતાં એટલું કહી દઉં કે જે દૃષ્ટિએ મુનશીજીનાં 'સ્નેહસંભ્રમ' અને 'કાકાની શશી'ને જોઈ અને કસી શકાય

તે દૃષ્ટિથી આ 'છીએ તે જ ઠીક' જોવું અને કસવું નિરર્થક છે. આ પ્રહસન લગભગ ફાર્સ છે એટલે એમાં માત્ર પોસ્ટરની પહેલી, દૃઢ રેખાઓ અને થોડા રંગ પૂરવામાં આવ્યા છે.' કાસ્ટથી માંડીને સંપૂર્ણ પ્રસ્તુતિ વિશે તેમણે સૂચનો કર્યાં છે. 'વેતનીય રંગભૂમિ ઉપર પણ કેટલીય વાર નાટકની સફળતા કે નિષ્ફળતાનો આધાર તેને માટેના 'કાસ્ટ'ની ચૂંટણીના અકસ્માત પર અવલંબેલ હોય છે. આ પ્રહસનને શુભ અકસ્માતથી સુંદર અને યોગ્ય કાસ્ટ મળી ગયો તે માટે સૌથી વધુ અભિનંદન તો એ અકસ્માતને જ આપવા ઘટે.'[૧૯] પ્રકાશ આયોજન વિશે કહે છે કે 'પ્રકાશયોજનામાં નકામા નકામા અંધારાં ફેલાવી ઓડિયન્સને ચીડવ્યું ન હતું, એ વાત એની સફળતા ગણાવી શકાય. સેટિંગ્ઝ (સંનિવેશ) માત્ર જિતેન્દ્રનું દીવાનખાનું જ આ નાટકમાં હતું અને તે યોગ્ય રીતે ગોઠવાયું હતું. 'એન્ટ્રી'માં કોઈ વેળા પાત્રો ગૂંચવાતાં હતાં પણ એ ક્ષમ્ય ગણાય.'[૨૦] નાની ક્ષતિઓ જેમ કે 'નાયક-નાયિકા તિલોત્તમાના ટેનિસના સ્ટ્રોક્સ શાસ્ત્રીય દૃષ્ટિએ ખોટા હતા, ટેનિસ નૃત્ય સાથે ગવાતા ગીતમાં ખાસ દમ નથી, આથી વધુ હાસ્યરસિક ગીત અને ટેનિસની રમત સમજાવતું ગીત યોજી શકાત. વિંગમાં ગવાતાં ગીતો વધુ સારી રીતે ગવડાવી શકાત. લગ્ન કરાવતી વેળાનો ગોરનો અભિનય ઘણે ઠેકાણે વધુ પડતો અને ફાર્સની હદ ઓળંગી જાય તેવો હતો. ગાયક મહેતાજીનું ધોતિયું જુએ છે એ પ્રસંગ જરૂર અશિષ્ટ ગણાય. ભવિષ્યના પ્રયોગોમાં તેના ઉપર સારો એવો કાપ મૂકવાની જરૂર છે. ભગવાનદાસ આરંભમાં સરસ સંભાળભરી અને કૌશલ્યવાળી રમત રમતા હતા પણ પોતે પકડાઈ જાય છે પછી મુખ ઉપર બતાવવી જોઈતી ભય, ચિંતા, આજીજી, દુઃખ વગેરેની ઊર્મિઓ બતાવી શક્યા નહીં એટલું એમણે સુધારે લેવું ઘટે, ઓડિયન્સને હસાવવા માટે નટ-નટીઓ જો વધુ ઇંતજારી રાખે તો અભિનયમાં અતિરેક થતો જાય છે એ પછી તે અભિનય અશિષ્ટતામાં સરી પડે છે. આ વસ્તુ ફાર્સમાં મોટામાં મોટું ભયસ્થાન છે.'[૨૧]

ધનસુખલાલ મહેતા નાટકમાં યોગ્યતા ઔચિત્યની ફિકર કરે છે. ફાર્સ પણ અશિષ્ટ ન બનવા જોઈએ તેનો આગ્રહ તેમણે રાખ્યો છે. અમદાવાદની અવેતન રંગભૂમિ વિશેની ચર્ચા 'અવેતન અને રંગભૂમિ' એ લેખમાં કરી છે. 'અવેતન રંગભૂમિનો જ પ્રશ્ન લઈએ તો જણાશે કે મુંબઈના કરતાં અમદાવાદમાં એ વિષયમાં રસ લેનાર જુદાં જુદાં મંડળો વધુ કૉન્સેન્ટ્રેટ એફર્ટ કરી શકે છે. એ નિ:સંદેહ છે અને એથી કરીને જ અમદાવાદ પાસેથી અવેતન રંગભૂમિના વિકાસની આપણે વધુ આશા રાખી શકીએ'[૨૨]

અમદાવાદની અવેતન રંગભૂમિના પ્રયોગો વિશે પણ તેમણે ચર્ચા કરી છે. 'થોડા માસ ઉપર અમદાવાદના રૂપક સંઘે 'લોપામુદ્રા' રંગમંચ ઉપર રજૂ કર્યું હતું.

અને ૧૭-૧-૧૯૪૭ને દિને 'જયા જયન્ત' ભજવી બતાવ્યું હતું. એ નાટકની તખ્તાલાયકી ઓછી છે એ વાત સ્વીકારી લઈએ છતાં એટલું તો કહેવું પડશે કે આ પ્રકારના પ્રયોગો અવેતન નટ-નટીઓ નહીં કરે તો બીજા કોણ કરે ?'[૨૩]

ગુણવંતરાય આચાર્યના 'અલ્લાબેલી'ના સંવાદો વિશે તેમણે કહ્યું છે 'અમુક ઠેકાણે આવતા દીર્ઘસૂત્રી સંવાદો ઉપર જો ઠીક ઠીક કાતર લગાવવામાં આવે તો નાટક સારી રીતે સવા બે કલાકમાં પૂરું થઈ જાય અને એથી એની ઘટ્ટતામાં વધારો થાય. જેમ છે તેમ એના પ્રવાહમાં અમુક પ્રકારની શિથિલતા અનુભવાય છે.'[૨૪] સંવાદો પાત્રવરણીની સાથે સાથે જ સંનિવેશ-સેટિંગ્ઝ વિશે પણ સેટિંગ્ઝમાં રહેલી ખામીઓ વિશે નોંધે છે. 'નાટકના સેટિંગ્ઝિનો મુખ્ય ગુણ તો એ હોવો જોઈએ કે એ જેટલા બને એટલા ઓછા ખૂણા રચે. આમ થાય તો પ્રકાશયોજના પાંગળી હશે તોય ચાલશે. 'અલ્લાબેલી'ના સેટિંગ્ઝમાં વધારે ખૂણા રાખવામાં આવ્યા હતા, પ્રકાશયોજના ખોટી ન હતી. દૃશ્યોનાં 'કમ્પોઝિશન' સારાં હતાં પણ જુદા જુદા 'પ્લેઇન્સ' (સપાટી)નું આકર્ષણ દિગ્દર્શકને કાંઈક વધુ પડતું લાગ્યું જણાય છે, એને પરિણામે બીજા અંકમાં દેવોભા બાજઠની બેઠક ઉપર ચડીને આંટા મારતો બતાવવામાં આવ્યો છે. જેવી રીતે પાશ્ચાત્ય લોકોમાં કોચ, ખુરશી તેવા આપણે ત્યાં આવા બાજઠો 'પ્લેઇન્સ' વધારવા માટે કોઈ પાત્ર કોચ, ખુરશી ઉપર ઊભો થઈ જાય એવું જોયું કે 'સાંભળ્યું' નથી.[૨૫]

માત્ર સેટિંગ્ઝ જ નહીં સંગીત વિશે પણ તેમણે કડક સૂચના આપી છે. 'સંગીત વિશે કાંઈક કડવું થવું પડશે એથી ખેદ થાય છે. વીસ-પચ્ચીસ વર્ષ પહેલાં જે બેરાગી, બેસુરા અને બેતાલા સંગીતની લ્હાણ પીરસવામાં આવતી હતી તે પ્રકારની લ્હાણ અત્યારે લોકનાટ્ય સંઘ તરફથી ભજવાતા 'અલ્લા બેલી'માં રજૂ થાય એ ખરેખર અતિશય દિલગીર થવા જેવું છે... આવા જ પ્રકારનું સંગીત – પછી ભલે તે લોકગીતોના ઓઠા હેઠળ હોય – જાહેરમાં રજૂ કરવામાં આવે તો પરપ્રાંતવાસીઓ ગુજરાતીઓને એમના સંગીતજ્ઞાન માટે તિરસ્કારે એમાં નવાઈ નહીં.' અંતમાં 'નિંદા જનેતા સ્ફૂર્તિની આશિષ શિથિલતા આણતીએ ઉક્તિ અનુસાર આ પ્રયોગની કાંઈક કડક ધોરણે સમીક્ષા કરી છે. અવેતન રંગભૂમિનો દિનપ્રતિદિન વિકાસ સધાય અને તેમ કરતાં સવેતન રંગભૂમિમાં પણ નવા પ્રાણનો સંચાર થાય એ ઉદ્દેશથી જ સમીક્ષા કરવામાં આવે છે એ વાત લોકનાટ્ય સંઘના સંચાલકો નહીં ભૂલે અને જુદાં જુદાં પ્રકારનાં નાટકો થોડે થોડે અંતરે રજૂ કર્યા કરે એ આશા વ્યક્ત કરું છું.'[૨૬]

આમ નાટકના હિતમાં યથાયોગ્ય લાગે તેવી સમીક્ષા તેમણે કરી છે. 'પારકી જણી'ના દિગ્દર્શક શ્રી ચંદ્રવદન ભટ્ટને સેટિંગ્ઝ કે પાત્રોની એન્ટ્રી બાબતે સૂચના આપી છે. 'રંગમંચ ઉપર ઘરમાંથી પાત્રોની થતી એન્ટ્રી જમણી બાજુએથી (પાત્રોની)

અને બહારથી આવનાર પાત્રોની એન્ટ્રી ડાબી બાજુએથી થાય એવો પરાપૂર્વથી ચાલતો આવેલો પાશ્ચાત્ય રવૈયો આપણે અત્યાર સુધી પાળતા આવ્યા છીએ. ચંદ્રવદન ભટ્ટનાં સેટિંગ્ઝમાં એમનાં અમુક નાટકોમાં – એથી ઊંધો ક્રમ રાખવામાં આવ્યો છે. એનું ખાસ પ્રયોજન જણાતું નથી, અને આ સેટિંગ્ઝમાં પણ એ રીતે જૂની પ્રણાલિકા પ્રમાણે એન્ટ્રી – એક્ઝીટ થઈ શક્યા હોત તો પછી ફેરફાર શા માટે ? આવા પ્રણાલિકા ભંગ સલાહભર્યા નથી.'[૨૭]

નવી રંગભૂમિ અને ગદ્યનાટકોની ફિકર તેમની સમીક્ષામાં જણાય છે. પારકી જણીના એક પાત્રનાં મુખે ગવાયેલા ગીત અને સંગીતના અનૌચિત્યને નિમિત્તે તેમણે નવી રંગભૂમિના ઉદ્દેશની ચર્ચા કરી છે. 'નવી રંગભૂમિ આ રીતે ભ્રમમૂલક વિચારસરણીથી સંગીત વડે થોડી ટિકિટો ખપાવવાના યત્નો કરે એ પોતાનો જ દ્રોહ કરી રહી છે, એ દિશા ભણી લાલબત્તી ધરવાની અમે અમારી ફરજ સમજીએ છીએ. સંગીતની લ્હાણ લેવી હોય કે આપવી હોય તો એને માટે 'ઑપેરા'નું સ્વરૂપ રંગભૂમિના કાર્યકર્તાઓ પાસે મોજૂદ છે. **માત્ર ગદ્યનાટકોને લોકપ્રિય બનાવવા તે નવી રંગભૂમિનું કર્તવ્ય છે.** સાથે સાથે રંગભૂમિનાં અન્ય અંગો ઑપેરા, બેલે વગેરેને તો બહાર લાવવાં જોઈએ જ પણ એ બધાંનો ખીચડો કરી માત્ર પ્રેક્ષકોને આકર્ષવા લોકપ્રિયતા વરવાના યત્નો આપણે છોડવા જ પડશે – જો આપણે નવી રંગભૂમિનાં આગળ કૂચ કરતાં પ્રસ્થાનને વિજય બનાવવું હોય તો.'[૨૮]

નવી રંગભૂમિના વિકાસની મૃદુ આક્રોશપૂર્ણ સમીક્ષા તેમણે કરી છે. જોકે કેટલાક મત વિશે આપણને પણ પ્રશ્નો થાય છે. તેમનું માનવું છે કે 'પરપ્રાંત અને પરદેશમાંથી આપણે ત્યાં રૂપાંતર તરીકે નાટકો લાવવામાં આવે છે એથી જ રંગભૂમિની આગેકૂચ આટલી વિજયી બની છે. એથી જ નંદકુમાર પાઠક જેવા લેખકને મૌલિક નાટકો લખવાની પ્રેરણા મળી છે અને મળતી રહેશે.'[૨૯]

રૂપાંતરોની સંખ્યા વધશે – લોકપ્રિયતા પણ વધશે, તો કયો લેખક મૌલિક નાટકો લખવામાં સમય બગાડશે તેવો પ્રશ્ન અમને તો થાય છે પણ ધનસુખલાલ મહેતા પોતે પણ રૂપાંતરકાર છે. ને તત્કાલીન રંગભૂમિની આવશ્યકતાનુસાર તત્કાલ તો રૂપાંતરો જ ભજવી શકાયાં હતાં. મૌલિક નાટકોનો અભાવ હરયુગમાં રહ્યો જ છે. રૂપાંતરોથી આપણા દિગ્દર્શક-નિર્માતાઓએ ચલાવી લીધું છે.

ધનસુખલાલ મહેતા નાટકોની લોકપ્રિયતા વિશે કહે છે કે 'લોકપ્રિય નાટક થવાના ઘણાં કારણો છે. એનો પ્લોટ સરસ હોવો જોઈએ, દિગ્દર્શન ઊંચા પ્રકારનું હોવું જોઈએ, સંવાદો દિલચસ્પ અને પાત્રોમાં 'કન્સીસ્ટન્સી' હોવી જોઈએ. સેટિંગ્ઝ આંખને ગમે તેવું અને પ્રકાશયોજના સંતોષકારક હોય તો જ નાટક આગળ ચાલે. આખું નાટક એક બહુ સરસ ઘડિયાળ હોય તેમ ટકોરાબંધ ભજવાવું જોઈએ.'[૩૦]

નાટકનાં રૂપાંતરો થવાં જોઈએ એમ માનતા હોવા છતાં આપણા દેશકાળને અનુરૂપ તેનો વિષય હોવો જ જોઈએ તેમ ધનસુખલાલ મહેતા માને છે. આથી જ જે બી પ્રીસ્ટલીના એક નાટકના ભૂખણવાળાએ કરેલા રૂપાંતર રજનું ગજ વિશે લખે છે. 'નાટક કેવળ નવા પ્રકારનું છે, એની કોઈથી ના પાડી શકાય એમ નથી, અને આવાં નાટકોનાં રૂપાંતરો આપણા રંગમંચ પર ભજવાય તો જ આપણે ત્યાં પણ ઉચ્ચ કક્ષાનાં મૌલિક નાટકો રચાવા માંડે તે પણ નિર્વિવાદ જ છે. છતાં આ નાટકમાં સ્પર્શાયેલ સમ-જાતિ સંબંધ વગેરે એકાદ બે મુદ્દા આપણે ત્યાં આવા સ્વરૂપે નથી, એ ધ્યાનમાં લેતા આવા નાટકોની પસંદગી કરવાને બદલે પાશ્ચાત્ય નાટકોની અખૂટ ખાણમાંથી બીજા રત્ન શોધ્યા હોત, તો ખોટું નહોતુ.'[૩૧]

મૌલિક અને રૂપાંતરોમાંય ઉત્તમ નાટકોનો અભાવ 'નાટક ભજવતા પહેલાં' એ પુસ્તકની પ્રસ્તાવનામાં પણ તેમણે વ્યક્ત કર્યો છે. 'નાટક ભજવતા પહેલાં' એ નાટ્ય તાલીમને લગતું પુસ્તક છે. નાટક ભજવતા પૂર્વે સામાન્યમાંથી કલાકાર-અભિનેતા થવા માટેનું માર્ગદર્શન આ પુસ્તકમાંથી મળે છે. અલબત્ત, લેખકના મતે આ પુસ્તક પૂરેપૂરું મૌલિક નથી. કેટલાંક પ્રકરણો પશ્ચિમના નાટ્ય તાલીમનાં પુસ્તકોમાંથી અનુવાદ કરીને મૂક્યાં છે. છતાંય આ પુસ્તક નાટકના ક્ષેત્રમાં આગળ વધવા તત્પર હોય તેવા અભિનેતાઓ માટે પાઠ્યપુસ્તકની ગરજ સારે તેવું છે.

અહીં ૧૭ પ્રકરણોમાં નાટક પૂર્વેની તાલીમની તૈયારી કઈ રીતે કરશો તે રસપ્રદ શૈલીમાં કહેવાયું છે. નિર્માતા – દિગ્દર્શકનો પરિચય, નાટકની પસંદગી, રંગમંચના પ્રકારો કેવા, નાટકો ભજવવાં જોઈએ તેનાં રિહર્સલ અને તેની વિવિધ ટેક્નિકલ વિગતોની ઝીણી ઝીણી માહિતીનું દૃષ્ટાંત સાથે માર્ગદર્શન કરે છે. 'નાટક ભજવતા પહેલા' – નાટકની તાલીમને લક્ષમાં રાખીને લખાયું છે. આ પુસ્તકમાં જાતઅનુભવમાંથી તારવેલા અને વિદ્વાન વિચારકોના મતોનું સંકલન કરીને તેમણે એક સાચી દિશાનું માર્ગદર્શન પૂરું પાડ્યું છે. આ પ્રકારના રંગમંચનું સાચું અને વ્યવહારુ જ્ઞાન આપનારાં પુસ્તકોનો આપણે ત્યાં અભાવ હતો. 'નાટક ભજવતાં પહેલાં'થી એ અભાવની પૂર્તિ થતી અનુભવાય છે. ધનસુખલાલ મહેતાએ રંગભૂમિ સાથે સક્રિય રહીને કામ કર્યું હોવાથી નાટકનાં – રંગભૂમિનાં સમગ્ર પાસાંઓને આવરી લઈ શક્યા છે. 'નિર્માતા-દિગ્દર્શક', 'રંગમંચના પ્રકાર', અભિનેતાનું આંતર-બાહ્ય વ્યક્તિત્વ, નાટકની પસંદગી, કેટલાક દોષો આદિ વિશે વિગતે માર્ગદર્શન કર્યું છે. નિર્માતા દિગ્દર્શક એ લેખમાં નિર્માતા અને દિગ્દર્શકની લાક્ષણિકતા વિશે ચર્ચા કરી છે : 'સાચો દિગ્દર્શક તો લગભગ સર્જક છે અને એ રીતે કલાકાર છે. એટલે જ એનામાં સર્જન કરવા જેટલી શક્તિ નહીં હોય, તેટલી કલ્પના નહીં હોય તો એ કશું જ નહીં કરી શકે'[૩૨] 'રંગમંચ' એ પ્રકરણમાં ગોળ રંગમંચનો

ઇતિહાસ અને મહિમા વિશે ચર્ચા કરી છે. રંગમંચ લંબચોરસ જ નહીં ગોળ, અષ્ટકોણ, બે બાજુ પ્રેક્ષક અને વચ્ચે લંબચોરસ રંગમંચ આદિના પ્રયોગો વિશે ચર્ચા કરતાં તેમણે કહ્યું છે કે 'એક થિયેટર એટલે એના પ્રેક્ષકોની ગોઠવણી એવી હોવી જોઈએ કે જેથી એક અભિનયકાર પ્રેક્ષકવૃંદમાંથી ગમે તે પ્રેક્ષકને સ્પર્શી શકે.'[૩૩] 'કેટલાક દોષો'માં શિસ્તપાલન, અભિનયકારોનો એકબીજા પ્રત્યેનો સહકાર, ભાષણોમાં એકધારાપણું, સંવાદોમાં અખંડિત પ્રવાહ જોઈએ તે હોતો નથી, પરાકાષ્ઠાની ક્ષણ નિર્બળતાથી બતાવવી આદિ દોષો વિશે ચર્ચા કરી છે. શિસ્તપાલનથી જ આમ તો આ બધા દોષોનો ઉકેલ આવી જાય છે કે આવી જવો જોઈએ. દિગ્દર્શક પોતાની ફરજ બરાબર બજાવે તો મોટે ભાગે કશો વાંધો આવતો નથી. નાટકની પસંદગી કરવા બાબતે તેમણે નોંધ્યું છે કે 'નાટકની પસંદગી માટે માત્ર એક જ સિદ્ધાંત રાખવો જરૂરનો છે કે નાટક એક કલાકૃતિ છે. જેમ કલાકૃતિ કલ્પનાને ઉત્તેજિત કરવા માનવીઓને આનંદ આપવા અને બુદ્ધિનો વિકાસ સાધવામાં ઉપયોગમાં આવે છે તેમ એક નાટક પણ પછી એ કરુણાંત હો કે સુખાંત હો કે પછી પ્રહસન હો પણ એ બધું કાર્ય કરી શકવા સમર્થ હોવું જોઈએ.'[૩૪] નાટકની પસંદગીમાં ચાર સાદા નિયમો ધ્યાનમાં રાખવા કહે છે. 'એક, દિગ્દર્શકને ગમવું જોઈએ, બીજું, અભિનય કરનારને એનાથી આનંદ મળવો જોઈએ, ત્રીજું, એનાથી ઑડિયન્સને આનંદ મળવો જોઈએ, ચોથું, એને રંગમંચ પર રજૂ કરવામાં અસાધારણ મુશ્કેલી પડતી નહીં હોવી જોઈએ. આ ઉપરાંત, તે નાટકની રજૂઆતમાં આપણને કેટલો ખર્ચ થાય તેનો પણ અડસટ્ટો આપણે કાઢવો રહ્યો.[૩૫]

આમ નાટક પસંદગીની વ્યવહારુ સમજ પણ તેમણે કેળવવાની કહી છે. પછીના પ્રકરણ 'કેવા નાટક ભજવવા'માં તેમણે ધ્યાનપાત્ર વાત કરી છે. 'ભજવનારની તાકાત હોય, દિગ્દર્શકની શક્તિ હોય તો ગમે તે નાટક તેઓ ભજવી શકે.'[૩૬] તેમણે કેવું નાટક ભજવવું અને કેવું ન ભજવવું. તેના વિશે સ્પષ્ટતા કરી છે. જેમાં કોઈએ યાદગાર અભિનય કર્યો હોય, કે ટેકનિકની દૃષ્ટિએ ભજવી શકાય તેવાં ન હોય તો તેવાં નાટકો ભજવવાં નહીં. આ પ્રકરણમાં કેવાં નાટકો ભજવવાં સરળ અને કેવાં અઘરાં તેનું વર્ગીકરણ આપતાં નોંધ્યું છે કે સુખાંત : જેના સંવાદોમાં નર્મ અને મર્મ ભરપૂર, ડગલે ને પગલે 'એપિગ્રામ્સ' (ચબરાકિયાં) આવતાં હોય તેવાં નાટકો ભજવવાં મુશ્કેલ હોય છે. શેક્સપિયર અને બર્નાર્ડ શૉના નાટકો ભજવવાં સહેલા નથી. અભિનયકારના અભિનયથી ઑડિયન્સ પ્રસન્ન થાય છે એમ નથી, પણ એમાં રહેલ સંવાદોના કૌશલ્યથી પ્રસન્ન થાય છે. કરુણાંત અથવા દુઃખાંત નાટકોમાં ભાગ લેનારમાં વાતાવરણ જમાવવાની અચ્છી તાકાત જોઈએ અને

પરાકાષ્ઠા આવે ત્યાં સુધી ક્રિયાને ટકાવી રાખવાની સતત શક્તિ જોઈએ. સુખાંત કરતાં આવાં નાટકોમાં વસ્તુ વધારે સ્પષ્ટ હોય છે. એટલે એક નજરે જોતાં એ જરા સહેલાં લાગે ખરાં પણ એમાં રજૂઆત, વાતાવરણ, પ્રકાશયોજના વગેરે વધારે ચોક્કસ જોઈએ અને એમાં જરા પણ ક્ષતિ આવતાં નાટકો હાસ્યાસ્પદ થઈ જવાનો ભય રહેલો છે. રંગદર્શી નાટકો ભજવવાં ઘણાં સહેલાં છે પણ આવાં નાટકો મળવાં મુશ્કેલ તો ફાર્સ ભજવવા ઘણાં સહેલાં છે. કારણ કે એમાં મુખ્ય મહત્ત્વ પ્રસંગને હોય છે. વાસ્તવિક નાટકો સૌથી સરળ રીતે ભજવી શકાય તેવાં હોય છે. આટલા વર્ગીકરણ પછી તેમણે સાહિત્યિક રીતે ઉત્તમ નાટકોની વાત કરી છે. કેટલાંક નાટકો વાંચવામાં ઘણાં સારાં લાગે છે જ્યારે રંગમંચ પર એમનું પોત ફિસ્સું લાગી જાય છે, એટલે નાટકની પસંદગી કરનાર વ્યક્તિમાં તે નાટક વાંચતી વેળા તે રંગમંચ પર કેવી રીતે ભજવાશે, તેનાં દશ્યો કેવી રીતે યોજાશે, તેના સંવાદો કેવી રીતે બોલાશે વગેરે બધું મનથી જાણી લેવાની શક્તિ હોવી જ જોઈએ.

આમ કેવા નાટકો ભજવવાં એ પ્રકરણ રસપ્રદ છે. એ પછીના 'અભિનયકાર'નું વ્યક્તિત્વ, પ્રકરણમાં કલાકારે પોતાનું વ્યક્તિત્વ ભજવવાનું એને પોતાનું વ્યક્તિત્વ ઘડવા માટે પુરુષાર્થ કરવો જોઈએ એમ તેમનું માનવું છે. અદાકારના માનસ વિશેની ચર્ચામાં તેમણે કહ્યું છે કે 'અદાકારે પાત્રમાં વિલીન તો થઈ જવું જોઈએ પણ એટલી હદ સુધી નહીં કે જેથી આપણે અભિનય કરવામાં આપણી જાત પરનો કાબૂ ખોઈ નાખીએ.'[૩૭] 'અભિનયકલા' એ પ્રકરણમાં 'ડેઈમ ઈરિન વાનબર્ગે'ના પુસ્તકમાંથી મહત્ત્વનો ભાગ ઉદ્ધરિત કર્યો છે. અભિનેતાનું કર્તવ્ય મંચ પર એ પૂર્વે શું છે તેની ઉદાહરણ સાથે તેમણે ચર્ચા કરી છે.

અગિયારમા પ્રકરણમાં 'રીચર્ડ બાલ્સ લેવસ્કી'ના 'એક્ટિંગ : ફર્સ્ટ સિક્સ લેસન્સ'નો અનુવાદ 'અભિનય કલાના પહેલા છ પાઠ' નામે કર્યો છે. આ પ્રકરણમાં કલાકારે અવશ્ય ધ્યાનમાં રાખવી જ પડે તેવી બાબતોની ઝીણી ચર્ચા સંવાદોરૂપે રજૂ થઈ છે. બારમું પ્રકરણ રિહર્સલ પૂર્વેની તૈયારી વિશેનું છે. તેરમા પ્રકરણમાં રિહર્સલની શરૂઆત પછી વિશેષ રિહર્સલ, ડ્રેસ રિહર્સલ સુધીના બધા જ મુદ્દાઓને આવરી લીધા છે.

નાટક ભજવતાં પહેલાં એ ધનસુખલાલ મહેતાનું નાટ્યતાલીમ અને સિદ્ધાંત પક્ષનું જ નહીં પરંતુ રંગભૂમિની વિવિધ કરામતો વિશેની સમજ આપતું પુસ્તક છે. ધનસુખલાલ મહેતા નાટ્યવિવેચન સાથે સિદ્ધાંતચર્ચા પણ કરે છે. તેમના સિદ્ધાંતો રંગમંચ સાથે વધારે ઘનિષ્ઠ રીતે જોડાયેલા છે. ધનસુખલાલ મહેતા આ ઉપરાંત 'સર્જનને આરે'માં બે લેખ નાટક વિશેના કરે છે.

જ્યોતીન્દ્ર દવે (૧૯૦૧થી ૧૯૮૩)

હાસ્યલેખક દાર્શનિક જ્યોતીન્દ્ર દવેએ પ્રસંગોપાત્ત આપેલાં વ્યાખ્યાનો અને લેખોમાંથી તેમનું કલામીમાંસકનું પાસું પ્રગટે છે. તેમના વિવેચનમાં નાટ્યસૂઝ અને તેમનો નાટ્યાનુભવ બંનેનો સુમેળ થતો અનુભવાય છે. અવેતન રંગભૂમિ પર ભજવાતાં નાટકોમાં જ્યોતીન્દ્ર દવે, ધનસુખલાલ મહેતા, રામપ્રસાદ બક્ષી આદિએ સક્રિય રીતે રસ લીધો હતો. જ્યોતીન્દ્ર દવેની નાટ્યસમીક્ષામાં તેમના આગ્રહો અને અપેક્ષાઓનો ખ્યાલ આવે છે. તેમના અવસાન પછી જ સાહિત્યતત્ત્વવિચાર, કાવ્ય અને નાટ્યવિચારને લગતા લેખો – વ્યાખ્યાનોનો સંચય 'વાઙ્મય ચિંતન' પ્રગટ થયો. વાઙ્મય-ચિંતનમાં રસ અંગેની ધ્યાનાકર્ષક ચર્ચા તો છે જ સાથે નાટક વિશે, નાટકની સાથે જોડાયેલી એવી ઘણી બાબતોની ચર્ચા કરી છે. નાટકનું મહત્ત્વ ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર અને તેના આંગ્લ મીમાંસકના મતને આધારે સમજાવે છે. તેમાં કીથે કરેલું ખોટું અર્થઘટન ધ્યાનમાં આવે છે. ભરતે નાટકને જે અર્થમાં પ્રયોજ્યું છે તે ઉજાગર કરતો આ લેખ છે. નાટ્યશાસ્ત્રનો પરિચય બહુ સુંદર રીતે કરાવ્યો છે. શૈલી સહેજ પણ ક્લિષ્ટ નથી નાટ્યશાસ્ત્રને સમજાવવાની આ પણ પદ્ધતિ હોઈ શકે અને તે પણ સહજ સરલ સામાન્ય અભ્યાસી પણ સહેલાઈથી પામી શકે એવી બાનીમાં આ શાસ્ત્રીય ચર્ચા કરી છે. ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર અને ગ્રીક નાટ્યશાસ્ત્રની એકતા વિશે તુલનાત્મક ચર્ચા કરી છે. 'નાટ્ય એ લોકવૃત્તાનુકરણ છે' એ ભરતનો સૌથી મહત્ત્વનો સિદ્ધાંત છે. નાટ્યશાસ્ત્રમાં સર્વત્ર ભરતે આ વસ્તુ પર ભાર મૂક્યો છે. નાટક એટલે અનુકૃતિ એ ભરતનો સિદ્ધાંત ગ્રીક નાટ્યશાસ્ત્રના Mimesisનું સ્મરણ કરાવે છે. પરંતુ ગ્રીક નાટ્યશાસ્ત્રની અનુકૃતિ અને ભરત નાટ્યશાસ્ત્રની અનુકૃતિ વચ્ચે મહત્ત્વનો ભેદ છે. અનુકરણની કલ્પના બંનેમાં સમાન છે પરંતુ શેનું અનુકરણ ને આલેખન કરવું એ વિષે બંનેમાં ભેદ છે.'[૩૮] કીથના મતે ભરતે રસને કેન્દ્રમાં રાખ્યો છે પણ Actionનું અગત્ય ભાગ્યે જ વર્ણવ્યું છે. કીથનાં નિરીક્ષણ વિશે જ્યોતીન્દ્ર દવે કહે છે કે 'એરિસ્ટોટલ જેને 'ઍક્શન' કહે છે તેનો સમાવેશ ભરતે નથી કર્યો એમ કહી શકાય એમ નથી. ક્રિયા, કર્મ, વૃત્ત આદિ શબ્દોનો ઉલ્લેખ સ્પષ્ટ રીતે એણે વારંવાર કર્યો છે.'[૩૯] જ્યોતીન્દ્ર દવે આમ તો ભરત નાટ્યશાસ્ત્રનો સમ્યક્ પરિચય કરાવે છે. નાટ્યશાસ્ત્રમાં ભરતને જે કહેવું છે તે જ સીધું વ્યક્ત કરે છે. નાટકનો હેતુ, મનોરંજન, લોકોપદેશ, હિતોપદેશ આદિ છે. તો નાટક ભજવાય પછી માન-સંમાન અને પૈસા પણ મળે છે તે હેતુની ચર્ચા કરે છે. ભરતે જેને નાટકનું મહત્ત્વનું અંગ ગણ્યું છે તે છે પ્રયોગ. નાટકમાં કાવ્યતત્ત્વ કરતાં એની અભિનય ક્ષમતાની જ વધારે આવશ્યકતા છે એમ ભરત માને છે. પરંતુ પછીના મીમાંસકોએ કાવ્ય તત્ત્વ અને રસતત્ત્વની જ ચર્ચા નાટકના સંદર્ભે

કરી છે. જ્યોતીન્દ્ર દવે નાટકના આ મહત્ત્વને અહીં વ્યક્ત કરે છે. 'ભરતનું સર્વ વિવેચન નાટ્યના પ્રયોગને ઉદ્દેશીને છે કાવ્યને નહીં, કાવ્યનું મહત્ત્વ એ જાણે છે. પણ રંગભૂમિ પર નાટકનો પ્રયોગ કરવામાં આવે ત્યારે તો વધુ મહત્ત્વ અભિનયનું જ હોવું ઘટે એવો એનો (ભરતનો) અભિપ્રાય છે.'[૪૦] ભરતે નાટકમાં સ્ત્રીની સહાય લેવાની વાત કરી છે. સ્ત્રી વિશે ભરતના ઉદ્‌ગાર પ્રશંસાથી ભરેલા છે, તેની ચર્ચા કરી છે. અભિનય વિશે ભરતે બહુ વિસ્તારથી વિવેચન કર્યું છે તેમાંય આંગિક, વાચિક, આહાર્ય, સાત્ત્વિક આ ચાર પ્રકારના અભિનયની ચર્ચા કર્યા પછી 'લોકધર્મી, નાટ્યધર્મી જેવા ભાગ પાડી અંગ્રેજીમાં જેને 'મેક બિલીવ' કહે છે તેવો પ્રકાર વર્ણવ્યો છે.'[૪૧] આપણે ત્યાં નાટકો ગ્રીક ટ્રેજેડી જેવાં કેમ નથી થયાં તેનું કારણ આપે છે. 'અત્યારના વાસ્તવવાદની કલ્પના તે કાળે નહોતી. કર્મ ને કર્મફળ વિશે દઢ શ્રદ્ધા રાખી ધીરજથી કર્મનો પરિપાક સહન કરવો એ આદર્શ સૌનો પ્રેરક હતો એમ સંસ્કૃત નાટકમાં દુઃખ, યાતના, વિરહ આદિ આવે છે. પણ અંતે તો સુખ ને સમાધાન જ થાય છે. સંઘર્ષ (Conflict) આંતર તેમજ બાહ્યની કલ્પના તેમને હતી. પરંતુ આર્ય-કલ્પના અને ગ્રીક-કલ્પના વચ્ચે બહુ મોટો તાત્ત્વિક ભેદ છે. અસત્ અને સત્‌ના સંઘર્ષમાં અંતે સત્યનો જ જય થાય છે એવી દઢ આર્યશ્રદ્ધા અને નિયતિ (Dastiny) આગળ માનવ પાંગળો છે એવી ગ્રીક માન્યતા વચ્ચેનો ફેર છે. કર્મ અને કર્મફળ, નિયતિ અને માનવ- પુરુષાર્થ એ બે વચ્ચે અભેદ છે એવી આર્ય કલ્પના છે. એક બાજુ માનવી ને બીજી બાજુ નિર્દય-નિસર્ગ ને ક્રૂર નિયતિ એવું જીવનસંઘર્ષનું સ્વરૂપ ગ્રીકે કલ્પ્યું છે. સદ્‌ગુણ શીલનો જ અંતે જય છે. એવા પરિણામમાં દઢ શ્રદ્ધામૂલક દૃષ્ટિથી જીવન સંઘર્ષ આર્યોએ નીરખ્યો હતો. સમન્વય સર્વ વિરોધી વસ્તુઓનો, વેદનાં વચનોથી માંડીને તે મનુષ્યનાં કાર્યો સુધીનો સમન્વય એ આર્ય વ્યવહારનું સૂત્ર છે એથી ગ્રીસના જેવી ટ્રેજેડી અહીં ન લખાઈ.'[૪૨] યથાર્થ કારણ જ્યોતીન્દ્ર દવે આપે છે.

અંકની ચર્ચામાં વિષ્કંભક અને પ્રવેશકનું સામ્ય પશ્ચિમની પ્રવેશયોજના સાથે જુએ છે. ત્રણ યુનિટી સંબંધે ભરત મુનિના વિચારોને તારવી આપે છે. 'કાલૈકતા, સ્થાનૈકતા તથા કાર્યૈકતા સંબંધી ભરત મુનિએ કહ્યું છે કે પ્રત્યેક અંકમાં એક જ દિવસનું કાર્ય હોવું જોઈએ એ કાર્યબિંદુ કે બીજને જોડીને થવું ન જોઈએ. કોઈક બુદ્ધિમાન નાટકકાર એક જ અંકમાં ઘણી વાતો સમાવે છે. પણ તે અનેક કાર્યોમાંનું કોઈ પણ આવશ્યક કાર્યનો અવરોધ કરનારું ન હોવું જોઈએ. અંકના અંતમાં રંગભૂમિ પર આવેલાં બધાં પાત્રો જતાં રહેવાં જોઈએ. ક્ષણ, મુહૂર્ત, યામ એમ દિવસના વિભાગો અનુસાર અંકમાં જ પૂરું થઈ શકતું ન હોય તો અંકનો છેદ કરીને પ્રવેશકમાં એ કાર્ય પૂરું કરાવવું. વર્ષનું ભેગું થયેલું કાર્ય તેમ જ કાર્યવસાત્

કોઈને લાંબા પ્રવાસે જવાનું થાય તો તે પણ અંકનો છેદ કરી દર્શાવવું. વર્ષથી વધારેનું ક્યારેય ન બતાવવું. બે અંક વચ્ચેની કાલમર્યાદા બે વર્ષથી વધારે ન હોવી જોઈએ એવો નાટ્યશાસ્ત્રનો નિયમ છે પણ તે સંસ્કૃત નાટ્યકારોએ પાળ્યો નથી. એક અંકમાં એક જ દિવસનું કાર્ય હોવું જોઈએ. એક જ સ્થળે તે થવું જોઈએ અને સર્વ પ્રસંગોમાં કાર્યૈકતા સધાવી જોઈએ. એ સંબંધીના સંસ્કૃત નાટ્યશાસ્ત્રનો સંકેત ગ્રીક નાટ્યશાસ્ત્રને મળતો આવે છે.'[૪૩]

આમ 'નાટકનું મહત્ત્વ' એ લેખમાં જ્યોતીન્દ્ર દવે નાટ્યશાસ્ત્રના મુખ્ય – અગત્યના મુદ્દાઓની ચર્ચા કરે છે. આ ચર્ચાની શૈલી બહુ જ સહજ-સરલ છે. સંસ્કૃત ઉદ્ધરણો સાથે સાધાર થયેલી ચર્ચામાંથી નાટ્યશાસ્ત્રની સમજ કેળવાય છે.

'રસાનુભવમાં તટસ્થતા' એ લેખમાં પ્રેક્ષક પર થતી નાટકની અસરો અને 'તન્મયતા એ તટસ્થતા' એ લેખમાં નટની તન્મયતા અભિનય આદિમાં કેવી હોવી જોઈએ તેની ચર્ચા કરી છે. નટે તાટસ્થ્યપૂર્વકની તન્મયતા કેળવવાની હોય છે એમ તેઓ કહે છે. નાટકકાર, નટ અને પ્રેક્ષક દરેકના મનમાં વિશિષ્ટ પ્રકારની તન્મયતા અને તાટસ્થ્ય તેમણે ઇચ્છ્યું છે. ખાસ તો અભિનેતાનું તાટસ્થ્ય કેવા પ્રકારનું હોવું જોઈએ તેનું ચિંતન અહીં છે. 'અભિનેતા પોતાના વ્યક્તિત્વને અશેષ રીતે પાત્રના વ્યક્તિત્વમાં વિલીન કરી પોતાની જાતને વીસરી જાય તે શક્ય પણ નથી અને ઇષ્ટ પણ નથી. પાત્ર સાથે જે ઐક્ય એણે સાધવાનું છે તે ભાવૈક્ય છે. ભાવના વિષયમાં પાત્ર સાથે તદ્રૂપ નહીં પણ તત્સમ થવાનું છે. તે જ નથી બનવાનું, પણ તેના જેવા બનવાનું છે.'[૪૪]

'નાટક અને લોકરુચિ' વિશે આમ તો નવલરામથી જ ચર્ચા થતી આવી છે. 'લોકોની નિમ્ન વૃત્તિને ઉશ્કેરવાનું ને નિમ્ન રુચિને સંતોષવાનું' કામ કરતું ભવાઈ જેવું લોકનાટ્ય લોકરુચિને કારણે જ વિલુપ્ત થયું હતું. રંગભૂમિની પડતીમાં પણ પીટક્લાસની રુચિને સંતોષતાં નાટકોને લોકોએ તિલાંજલિ આપી હતી. અહીં જ્યોતીન્દ્ર દવેએ લોકરુચિને નાટક માટે ઘણી જ અગત્યની ગણી છે. 'કલા સર્જનમાં લોકમત'નું મહત્ત્વ સ્વીકારીને ચાલે છે. સાહિત્યના અન્ય પ્રકારો કરતાં નાટકને લોકો સાથે વધારે ગાઢ સંબંધ છે. લોકની રુચિ વિશે કશું સ્પષ્ટ કહી શકાતું નથી. એક નાટક ખૂબ જ સારું લાગ્યું હોય તો તેવું જ લખાયેલું નાટક લોકોએ નયે સ્વીકાર્યું હોય એવું બને. 'વ્યક્તિની તેમ જ સામાજિકોની રુચિ માત્ર એકાદ વસ્તુ પર આધાર રાખતી નથી. સમય, સંયોગ, વાતાવરણ ઇત્યાદિ અનેક કારણો સહજ રુચિમાં પરિવર્તન આણી શકે છે.'[૪૫] લેખકો પણ માનવ મનને સમજીને તેની 'બુદ્ધિને નહીં પણ લાગણીને વૃત્તિને અસર કરે તેવાં' નાટકો લખે છે. મનુષ્યની સ્વાભાવિક વૃત્તિને અસર કરે તેવાં નાટકો લોકરુચિને વધારે અનુકૂળ પડે છે એ વાત સાચી હોવા

છતાંય 'એનો અર્થ એ નથી કે નાટકો લોકોની સ્થૂળ વાસનાઓને ઉદ્દીપ્ત કરનારાં હોવાં જોઈએ.'[૪૬] જ્યોતીન્દ્ર દવે આ લેખમાં નટ અને સામાન્ય સામાજિકની રુચિને વિવિધ બાજુએથી સમજવાનો પ્રયત્ન કરે છે. એ સ્પષ્ટ માને છે કે 'અધમ કૃતિઓના બચાવમાં લોકરુચિને આગળ કરવી એ તદ્દન ખોટું છે. કલા માત્રનો ધર્મ રુચિને કેવળ ઉદ્દીપ્ત કરવાનો નથી, પરંતુ સંસ્કારી બનાવવાનો પણ છે.'[૪૭] તેઓ એમ પણ માને છે કે કલામાત્ર – કલાકૃતિનો આસ્વાદ તૃપ્તિ કે શાંતિ આપે છે. 'હલકા ભાવોને આલેખનારી કૃતિ નથી આપી શકતી તૃપ્તિ કે નથી આપી શકતી શાંતિ. એ તો ઉશ્કેરાટ જ ઉત્પન્ન કરે છે.'[૪૮] સારાં-નઠારાં નાટકોની સારી ખોટી અસરો લોકરુચિ પર પડે છે એમ માને છે સાથે એમ પણ માને છે કે જેમ સારાં નાટકોથી માણસ તરત જ સુધરી જતો નથી તેમ જ નઠારાં નાટકોથી પણ કંઈ માણસ તરત જ બગડી જશે નહીં. નાટકથી મળતા આનંદ વિશે 'ઉચ્ચ ને ઉદાત્ત વસ્તુ પ્રત્યે પ્રત્યેક મનુષ્યના મનમાં આદર ને પ્રેમની લાગણી હોય છે. એવા પ્રકારના ભાવો સામાજિકના હૃદયમાં જાગૃત થાય છે ને એ ભાવના સંચલનને લીધે જે રસાસ્વાદ એમને મળે છે તે બ્રહ્માનંદ સહોદર હોય છે. કલામાત્રનો ધર્મ આનંદ આપવાનો હોય છે. અને એ આનંદ અમિશ્ર અને ઊંચામાં ઊંચો હોવો જોઈએ. ઉચ્ચ વૃત્તિઓને જાગૃત કર્યા વિના ઉચ્ચ પ્રકારનો આનંદ ક્યાંથી આવે ?' લોકરુચિ અને નાટક વિશે વાત કરતાં તેમણે કલાના હાર્દને પણ ખોલી આપ્યું છે. લોકરુચિથી નાટક તરી જાય ને ડૂબી પણ શકે એમ માને છે.[૪૯]

નાટકમાં સંગીત વિશે વાત કરતાં કહે છે કે 'નાટકમાં સંગીતને સ્થાન હોઈ શકે એમ કહેવું એ વાજબી છે. પરંતુ નાટકમાં સંગીતને સ્થાન હોવું જોઈએ, એમ 'જોઈએ' પર ભાર મૂકીને કહેવું એ બરાબર નથી. નાટકનાં લખાણ ઉપરાંત નાટકને માટે અત્યંત આવશ્યક એવી કલા તે માત્ર અભિનયકલા છે. એના વિના નાટકનો પ્રયોગ થઈ જ ન શકે. બાકી બીજું બધું બાહ્ય ઉપાધિ રૂપે છે.'[૫૦] જૂની રંગભૂમિના પરિપ્રેક્ષ્યમાં કેટલાંક ઉદાહરણો આપી ગાયન કે સંગીતનું નાટકમાં અનૌચિત્ય સિદ્ધ કર્યું છે. અલબત્ત, સંગીત નાટ્યને ઉપકારક થતું હોય તો એને સ્થાન આપવું ઇષ્ટ છે. પણ જો એ અંતરાયરૂપ બનતું હોય તો એને ત્યાંથી ખસેડવું જોઈએ એમ માને છે. નાટકમાં શિષ્ટ-અશિષ્ટ વિશેની ચર્ચા પછીના લેખમાં કરતાં તાત્ત્વિક ચર્ચા છેડી છે. વાસ્તવિક જગત અને કલાજગત વચ્ચેનો ભેદ વ્યક્ત કરી નાટકમાં શું શિષ્ટ અને શું અશિષ્ટ છે તેને વિશે સમીક્ષા કરી છે. વ્યવહારમાં કે સંસારનાં જે નિત્યકર્મો છે તેને તેવાં ને તેવાં મંચ પર પ્રગટ ન કરી શકાય. નાટ્યશાસ્ત્રમાં પણ કેટલીક ક્રિયાઓને મંચ પર લાવવી વર્જ્ય ગણી છે. વાંચતાં જે અશિષ્ટ ન લાગે તે મંચ પર ભજવાતું જોતાં અશિષ્ટ લાગે છે. શ્રાવ્ય કરતાં દૃશ્યની અસર મન

પર વધારે થાય છે. સંસારના વ્યવહારમાં જે ચાલી શકે તેટલા સૃષ્ટિમાં અને ખાસ તો નાટ્યપ્રયોગમાં ન જ ચાલી શકે.'[૫૧] નાટકનાં વિવિધ તત્ત્વોની ચર્ચા તેમણે કરી છે. નાટકના સ્વરૂપ અને અભિનયકળા વિશે ધ્યાનપાત્ર નોંધ કરી છે. નાટ્યસૃષ્ટિના સત્ય અને વ્યવહારના સત્ય વિશે તાત્ત્વિક ચર્ચા કરી છે. 'આજનાં આપણાં નાટકો'માં તેમના સમયનાં નાટકો વિશેની સમીક્ષા છે. 'આજનાં આપણાં નાટકોમાં જે 'આપણાં' છે તે નાટકો નથી અને જે નાટકો છે તે આપણાં નથી.'[૫૨] મૌલિક નાટકોની ચિંતા આ વ્યાખ્યાનમાં તેમણે કરી છે. આપણે ત્યાં મૌલિક નાટકો લખાયાં પણ ભજવી શકાય તેવાં બહુ જ ઓછાં, એનું એક કારણ 'નાટક ભજવવા માટે છે. કેવળ વાંચવા માટે નથી એવો ખ્યાલ શિષ્ટ નાટ્યકારોએ રાખ્યો નથી.' જૂનાં નાટકો ગીત પર આધારિત હતાં પણ પ્રકાશિત નહીં હોવાને કારણે લોકસ્મૃતિમાં જ સ્થિર રહ્યાં છે. પશ્ચિમનાં નાટકો ઉત્તમ કોટિનાં છે તેવાં આપણે ત્યાં નથી. ત્યાંનાં નાટકોનાં રૂપાંતરો પણ સફળ થાય છે ને આપણાં મૌલિક નાટકો ભજવાતાં નબળાં નીવડે છે. જ્યોતીન્દ્ર દવે નવી રંગભૂમિના ઉદયકાળમાં ભજવાતાં મૌલિક નાટકો વિશે ચિંતા કરે છે. 'કાકાની શશી', 'આગગાડી', 'સુમંગલા' જેવાં અવેતન રંગભૂમિનાં નાટકો લાંબું ચાલ્યાં નહીં તેની પાછળ નાટક ભજવનારા પાસે વ્યવસાયી દૃષ્ટિ નહીં હોવા કારણે આમ બન્યું એમ માને છે. માત્ર એટલું જ નહીં નાટક લખનારા પાસે 'નાટકનો કસબ આવી ગયો છે પણ કલા નથી આવી.' નાટ્યકારોની એક મર્યાદા પછી બીજી જે કાયમ પ્રસ્તુત રહી છે તે પશ્ચિમનું અનુકરણ.

'આજનાં આપણાં નાટકોમાં આપણે પશ્ચિમની ટેક્નિક અજમાવીએ છીએ તેમાં કંઈ ખોટું નથી. પરંતુ નાટકનો જે પ્રાણ છે તે ફરવો જોઈએ નહીં. નાટકનું રૂપાંતર કરીએ પણ આપણા તળ વાતાવરણને સર્વથા અનુરૂપ રૂપાંતર ન થાય તો નાટક કૃત્રિમ બની જાય છે. આપણી રંગભૂમિ પર ભજવાતા નાટકમાં ગુજરાતની ભૂમિનું જ જીવન પ્રતિબિંબિત થવું જોઈએ.'[૫૩] એમ કહીને નવલરામે કરેલા 'મોક ડૉક્ટર'ના રૂપાંતર 'ભટ્ટનું ભોપાળું'નો દાખલો આપ્યો છે. નાટકનું રૂપાંતર કરવામાં વાંધો નથી પણ તેનું તળની સાથે અનુસંધાન થવું આવશ્યક ગણે છે.

જ્યોતીન્દ્ર દવે નાટ્યવિવેચનમાં નાટ્યતત્ત્વની સમીક્ષા કરે છે. નાટક સાથે જોડાયેલા નાટ્યકારો, કલાકારો કસબીઓની પ્રતિબદ્ધતા વ્યવસાયી રંગભૂમિના કલાકારોની પ્રતિબદ્ધતા કરતાં ઓછી નિષ્ઠાની ચિંતા પણ કરે છે. નાટ્યકારોનો અભિગમ ઉચ્ચ ગુણવત્તા અને લોકપ્રિયતા હોવો જોઈએ તે નથી જણાતો તેનીય ફિકર તેના વ્યાખ્યાનમાં વ્યક્ત કરે છે. નાટકના સ્વરૂપ અંગેની ચર્ચા કરતાં કરતાં તેના સંવાદ, વાચિક, આહાર્યાદિ અભિનયની મનનીય સમીક્ષા કરે છે. જૂની રંગભૂમિ પર જે ભાવાનુવાદ અગત્યના છે તેને બાજુ પર મૂકી વિભાવને મુખ્ય બનાવાતો

તેના કારણે થતા રસભંગ કે રસાભાસની શાસ્ત્રીય ચર્ચા તેમણે કરી છે. લોકરુચિ ઘડવાનું કામ નાટકનું કે કલાઓનું છે તેમ માને છે પણ આ લોકરુચિ કેવી છટકણી વસ્તુ છે તેનીય વિસ્તૃત છણાવટ કરી છે. લોકરુચિ વિના જૂની કે નવી કે ભાવિ કોઈ પણ રંગભૂમિ ટકી વિકસી કે સ્ખલિત થઈ શકે નહીં તેવું પ્રતિપાદન કરે છે, તે યથાર્થ છે. નાટકમાં સંગીત વિશે વાત કરતી વખતે નાટકને મદદરૂપ સંગીત હોઈ શકે, નાટકમાં મુખ્ય અભિનય છે. આથી 'સંગીતપ્રધાન' નાટકની વાત બહુ ઝાઝી ટકી શકે નહીં. 'ગાયન વિના નાટક નહીં' માનનારા જૂની રંગભૂમિના પ્રશંસકોના મત સામેનો વાસ્તવિક મત આપે છે.

નાટકનાં વિવિધ તત્ત્વોની ચર્ચા કરે છે ત્યારે નાટકનાં વાઙ્મય સ્વરૂપનો આધાર તો લે છે, લેવો પડે છે. પરંતુ નાટકના પ્રયોગને જ મહત્ત્વનો ગણે છે. કેટલાક મીમાંસકો નાટકને સાહિત્યનું સ્વરૂપ ગણતા નથી એની સામે નાટકમાં પ્રયોજાતી વાણી અને તેનું મહત્ત્વ સમજાવતાં સમીક્ષા કરી છે. નાટકના વાઙ્મય સ્વરૂપ વિના પ્રયોગ પણ ભાગ્યે જ શક્ય બને. નાટકનું ગદ્ય અને અન્ય સાહિત્ય સ્વરૂપનું ગદ્ય જુદું છે. નાટકને કાવ્યથી જુદું – ગદ્ય સ્વરૂપનું માને છે.

રામપ્રસાદ બક્ષી (૧૮૯૪-૧૯૮૨)

સંસ્કૃત – પાશ્ચાત્ય વિચારોના સમન્વયકાર તરીકે જાણીતા છે. તેમના 'નાટ્ય રસ' અને 'વાઙ્મયવિમર્શ' જેવાં પુસ્તકોમાં સંગૃહીત થયેલા લેખોમાં તેમની અભ્યાસનિષ્ઠ દૃષ્ટિનો સુપેરે ખ્યાલ આવે છે. 'નાટ્યરસ'માં નાટ્યશાસ્ત્રનાં અનેક તત્ત્વોનું પૃથક્કરણ કરીને રસના પ્રત્યેક પ્રકાર ઉપપ્રકારનું ઝીણવટભર્યું વર્ગીકરણ કર્યું છે. રસ સંપ્રદાયના ઉદ્‌ગમ અને વિકાસનો ઇતિહાસ પણ આલેખ્યો છે. પ્રેક્ષકના અનુભવની લાક્ષણિકતા નટનું અનુસર્જનત્વ, પ્રેક્ષકની માનસિક, શારીરિક પ્રતિક્રિયાને નાટ્યશાસ્ત્રના આધારે તથા તે સમયના સંદર્ભે કેટલી પ્રસ્તુત છે તે વિશે ચર્ચા કરી છે. ટ્રેજેડીના કરુણને તથા આપણી સંસ્કૃત પરંપરાના કરુણને સાથે મૂકી આપી આપણા સંસ્કૃત નાટ્યકારોએ દુઃખપ્રધાન કે દુખાંત નાટકો કેમ ન આપ્યાં તેની મનનીય સમીક્ષા કરી છે. દુઃખપ્રધાન નાટકો સામાજિકને આનંદ કેમ પમાડે છે તે વિશે સંસ્કૃત અને પાશ્ચાત્ય સમીક્ષકોના મતને સાથે મૂકી આપીને એક સર્વ સાધારણ મત જન્માવવાનો યત્ન કર્યો છે. 'વાઙ્મય વિમર્શ'માં તેમના વિવિધ લેખો સંગૃહીત થયા છે. સંસ્કૃતમાં 'એકાંકી' વિશે તેમનો સ્વરૂપવિષયક ચિંતા કરતો લેખ ધ્યાનપાત્ર છે. આપણે ત્યાં એકાંકી જેવાં સ્વરૂપો હોવા છતાં એકાંકી બહારથી કેમ આવ્યું તેની ચર્ચા કરતી વેળા 'ભાણ, ઉત્સૃષ્ટિકાંક, વ્યાયોગ આદિ સંસ્કૃત લઘુ નાટિકાઓની વિશેષતા – મર્યાદાઓનો પરિચય કરાવે છે. 'વાઙ્મય વિમર્શ'માં 'બર્તોલ બ્રેખ્ત'ની વિભાજન શૈલી વિશે પરિચય આપતો અને તેની સમીક્ષા કરતો

લેખ આપ્યો છે. તેમાં **એલિયેનેશન ઇફેક્ટને તેમણે 'પરકીયકરણ' કે તાદાત્મ્યનો અભાવ** એવાં નામ આપ્યાં છે.' 'પરકીયકરણ' કે 'તાદાત્મ્યનો અભાવ' પ્રેક્ષક-નટ બંનેની અપેક્ષાએ કેટલું યોગ્ય છે, નાટક માટે આવશ્યક છે કે નથી તેની સુંદર ચર્ચા તેમાં કરી છે. આ ઉપરાંત નાટ્ય પ્રયોગોમાં લય-સંવાદનું મહત્ત્વ દર્શાવી કેટલાંક વાચિક આદિનાં રહસ્યો ખોલી આપવા નિરીક્ષણો આપ્યાં છે.

રામપ્રસાદ બક્ષીનું સ્થાન આમ નાટ્યવિવેચનમાં સિદ્ધાંત વિવેચક અને ભારતીય – પાશ્ચાત્ય સિદ્ધાંતોના સમન્વયકાર તરીકેનું રહ્યું છે. ગુજરાતી નાટકો વિશે તેમણે ભાગ્યે જ કશી ચર્ચા કરી છે.

રસિકલાલ છોટાલાલ પરીખ (૧૮૯૭)

સંસ્કૃત સિદ્ધાંતોનું અવલોકન કર્યું છે. 'આકાશભાષિત્'માં તેમના વાર્તાલાપો સંગૃહીત થયા છે. 'ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર'નો પરિચય આપતો આરંભનો લેખ અને 'રંગભૂમિ એકતાનું બળ' એ લેખ નાટ્યવિવેચનના સંદર્ભમાં ધ્યાનપાત્ર છે. નાટકના સ્વરૂપને સમજાવતાં 'કવિ જે કાંઈ પણ કરે તે તો કાવ્ય જ છે. સાહિત્ય કૃતિ નાટ્ય ત્યારે જ થાય કે જ્યારે નટો એને ભજવે. જેમ કાવ્ય એ કવિ કળા છે તેમ નાટ્યકલા છે.'[૫૪] નાટકને વિશિષ્ટ કલાસ્વરૂપ માને છે. તેનો આધાર ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર છે. નાટકના હેતુ વિશેની વાત કરતાં કહે છે 'નાટ્યકલાએ એક મોટું લક્ષ્ય પોતાની આગળ રાખ્યું છે. ગ્રામ્ય ધર્મમાંથી લોકને ઉદ્ધારવાનું અને તે માટે તે પોતાનું નિરૂપણ એ રીતે કરે છે કે એમાં કર્મ અને ભાવના અન્વયની નિયત સંબંધની અપેક્ષા રહે છે.'[૫૫] નાટકનું મૂળ લક્ષણ અભિનયને ગણાવે છે તેમાંય ભરત નાટ્યશાસ્ત્રનો આધાર જણાય છે. 'નાટ્યકલાને અભિનયની કલા ગણવામાં આવે છે. અભિનય એટલે પ્રેક્ષક સમાજ સુધી અર્થ અને તે દ્વારા ભાવ લઈ જવાની નટકલા'[૫૬] સંસ્કૃત નાટક અને રંગભૂમિ પરના લેખમાં કલા વિવેચક અને નાટ્યવિદ્ તરીકેની એમની પરિષ્કૃત રુચિનાં દર્શન થાય છે. તો 'ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર' અને મુખ્યત્વે ભાસની નાટ્યકૃતિઓની વિગતે સમીક્ષા કરતો ગ્રંથ સંસ્કૃત નાટકમાં પણ તેમની પરિષ્કૃતિનો ખ્યાલ આપે છે. નાટ્યશાસ્ત્રના રસની વિસ્તૃત વિચારણા કરતી વખતે ક્રોચેની અને શોપેન હાઉરની વિચારણાને પણ આલેખે છે.

સંસ્કૃત અને પશ્ચિમની સાહિત્ય-વિચારણા અને ચિંતનના અધ્યયનથી ઘડાયેલી રુચિને લીધે તેમના વિવેચનમાં તુલનાત્મક દૃષ્ટિકોણનો વિનિયોગ થતો રહ્યો છે.

અત્યાર સુધી જે નાટક વિશેનું વિવેચન થયું છે તેમાં નાટકના વાઙ્મય સ્વરૂપની સમીક્ષા જ આપણને મળી છે નાટક વિશે પણ ઘણું લખાયું-છપાયું છે ને કેટલુંક તો 'મનની રંગભૂમિ પર' કે 'ભજવવાનાં કલ્પવાનાં નાટકો'ની એવી

સમીક્ષાય પામ્યું છે. ક્યાંય નાટકના 'નાટ્ય'તત્ત્વની ચર્ચા થતી સાંભળવા મળતી નથી. ૧૯૩૦માં 'અભિનય કલા' ન. ભો. દિવેટિયા એ પછી ૧૯૩૮માં 'ઍક્ટિંગના હુન્નરનું વહેવારુ શિક્ષણ યાને વ્યવહારોપયોગી અભિનય' ફિરોજશાહ મહેતા નાટ્ય અભિનય વિશે વિસ્તૃત ચર્ચા કરે છે. અન્ય વિદ્વાનો પણ નાટકચર્ચામાં નાટ્ય વિશે પરોક્ષરૂપે વિચાર કરવાનો પ્રયત્ન કરે છે. પરંતુ ભજવાતા નાટક કે રંગભૂમિ સાથેનો પ્રત્યક્ષ અનુભવ નહીં હોવાથી તેના વિશે અધિકારપૂર્વક ચર્ચા કરી શક્યા નથી. નવી રંગભૂમિના પ્રાગટ્ય સાથે ચંદ્રવદન મહેતા, કનૈયાલાલ મુનશી નવાં નાટકો આપે છે. જ્યંતિ દલાલનાં નાટકો પણ ભજવાતાં. ચંદ્રવદન મહેતા અને જ્યંતિ દલાલ બંને નાટ્યલેખકો જ નહીં નાટ્યસમીક્ષકો યથાર્થ રીતે હતા. પહેલવહેલી વાર નાટકના પ્રયોગને ધ્યાનમાં રાખીને તેમણે નાટકની સમીક્ષા, અવલોકન વિવેચન કર્યાં છે.

જ્યંતિ દલાલ (૧૯૦૯-૧૯૭૦)

જ્યંતિ દલાલ નાનપણથી જ મંચ સાથે જોડાયેલા રહ્યા હતા. જૂની રંગભૂમિનો ખાસ્સો અનુભવ એમણે લીધો છે ને આથી જ તેની વિશેષતા – મર્યાદાઓ વિશે તે સારી રીતે જાણે છે. એમણે નાટક, એકાંકી, નવલકથા, રેખાચિત્ર આદિ સાહિત્ય સ્વરૂપોમાં કામ કર્યું છે. તેમનું નાટ્યવિવેચન 'કાયા લાકડાની માયા લૂગડાંની' અને 'નાટક વિશે' એ બે પુસ્તકોમાં સંગ્રહાયેલું છે. તેમણે વિવિધ સામયિકોમાં લખેલા લેખો પ્રસંગોપાત્ત લખાયેલા અહેવાલ આદિ આ બંને સંગ્રહમાં પ્રકાશિત થયા છે. 'કાયા લાકડાની'માં તેમણે પ્રેક્ષકની દૃષ્ટિએ નાટક શું છે તેની ચર્ચા ચલાવી છે. નાટક નિહાળવાનો આનંદ એ લેખમાં રંગભૂમિની પ્રસ્તુતિની વિવિધ પદ્ધતિઓ – સાંકેતિક, વાસ્તવિક અને અતિરંજિત અભિવ્યક્તિની સાથે પ્રેક્ષકોની મુશ્કેલી મૂંઝવણ આદિને યથાર્થ નિરૂપી છે. આ સર્વમાંથી નાટક કેવું હોવું જોઈએ તે તો નોંધે છે સાથે પ્રેક્ષક પણ નાટક જોવા જાય ત્યારે કેવો તૈયાર હોય છે તે પણ મહત્ત્વનું છે એમ માને છે.' 'નાટક કીમિયો છે પણ ખરો કીમિયાગર તો પ્રેક્ષક છે.'[૫૭] નાટ્યકાર જે સંઘર્ષ મંચ પર નિરૂપે છે તે માની-મનાવી લેવાનો આગ્રહ પ્રેક્ષક પાસે રાખે છે. પ્રેક્ષકે પણ મંચ પર ભજવાતું સાંકેતિક કે વાસ્તવિક કે અતિરંજિત પણ માની મનાવી લેવાનું હોય છે. 'જેટલે અંશે માની લ્યો, મનાવી લ્યોની આ અજબ રમત રમી જાણી એટલે અંશે આનંદની પ્રાપ્તિ.' અંતે નાટક જોવાના-નિહાળવાના આનંદને બ્રહ્માનંદના સાક્ષાત્કાર અનુભવ સાથે સરખાવે છે. એરિક બેન્ટલીએ પિરાન્દેલોના નાટ્યસંગ્રહને Naked Mast નામ આપ્યું છે 'મોટું તો ખરું પણ મુખભાવને, સુંદરતાને, કુરુપતાને ઢાંકતું નહીં છતું કરતું' એટલે નાટક નિહાળવાથી મળતો આનંદ એક નાટક-પ્રેક્ષકની સહિયારી ઉપલબ્ધિ છે એમ માને

છે. સ્વ. ડાહ્યાભાઈ ઘોળશાજીના જીવન અને કાર્યક્ષેત્રનો પરિચય તેમણે આપ્યો છે. જૂની રંગભૂમિના ધુરંધર સ્થાપક, પ્રવર્તક, લેખક નિર્દેશક ડાહ્યાભાઈના વ્યક્તિત્વ અને કર્તૃત્વનો વિશિષ્ટ આલેખ તેમના આ પરિચયાત્મક લેખમાંથી મળે છે. ડાહ્યાભાઈનાં ઉત્કૃષ્ટ કામને તેમણે યથાર્થ અંજલિ આપી છે.

'એક વાત : શતાબ્દી કોની ?' આ લેખ રંગભૂમિનાં સો વર્ષની ઉજવણી પ્રસંગે લખાયેલો છે. અહીં રંગભૂમિના આરંભ-વિકાસની તલસ્પર્શી છણાવટ, રંગભૂમિ પર પ્રગટ થતી કરામતો અને ભજવાતાં નાટકો વિશે વિસ્તૃત સમજણ આપવાનો પ્રયત્ન છે. રંગભૂમિના પ્રશ્નો – નિરાકરણોને તેમાંથી નિષ્પન્ન થતા નવા જ સ્વરૂપ સાથે આ નવા મંચ પર ઊભી થયેલી નવી જ સમસ્યાઓ. એમાંની એક અવાજ પહોંચાડવાની. નટે ઊંચા સ્વરમાં બધી જ વાત કરવી પડે. આથી તો કેટલાક કલાકારો સિંહનાદી ઍક્ટરો કહેવાતા. 'દર્શન'ની પદ્ધતિઓ ભજવાતાં નાટકો અને વધુમાં વધુ પ્રેક્ષકોને સમાવવાની માલિકોની વૃત્તિને કારણે અભિનયમાં આવતી કૃત્રિમતા આદિ પ્રશ્નોની ચર્ચા આ લેખમાં કરી છે. રંગભૂમિ અને પ્રકારની જડતામાં ફસાઈ ગઈ છે. 'કહેવાતું રસવૈવિધ્ય માની લીધેલી relif અન્ય રસથી મૂળ રસને પોષવાની યોજના, આંજી દેવાની વૃત્તિ આ બધું એક પ્રકારની સ્થૂળ અભિવ્યક્તિ તરફ દોરી જતું હતું ને સ્થૂળ અભિવ્યક્તિનું રંગમંચ પર જે એક જ પરિણામ આવે તે વિકૃતિ,'[૫૮] નાટક પોતાના મૂળ આશયને ભૂલીને કંઈક ભળતું વ્યક્ત કરવા માંડ્યું છે તેની ચિંતા કરતાં કહે છે : 'માનવીનાં બહુવિધ દર્શન કરાવવાને બદલે રંગમંચે લાકડાં અને લૂગડાંની કાયાના અનેકવિધ શક્ય-અશક્ય, સંભવિત-અસંભવિત દર્શન ભરપેટ કરાવ્યાં અને એ બધાં ઉદ્દીપનો અને વાજીકરણોના પ્રયોગોને કારણે તખ્તો એક જડ માળખું બની ગયો.'[૫૯] ગુજરાતી રંગભૂમિ સાથે આ બન્યું. ભજવણીની વિશાળતા તો અન્ય પ્રદેશમાં ભજવાતાં નાટકો પાસે પણ હતી છતાં ત્યાં કેમ આ જડતા ન પ્રવેશીને આપણે ત્યાં જ કેમ એ પ્રશ્નના જવાબમાં તેમણે જે કહ્યું તેમાં તેમની રંગભૂમિના અભ્યાસથી ઘડાયેલી દૃષ્ટિ કામમાં આવે છે. અન્ય પ્રદેશની 'રંગભૂમિને આવી જડતામાં ફસાઈ જતાં બચાવનાર જે બળ : નાટકકારો, નાટક અને વિવેકભર્યો પ્રેક્ષક સમુદાય મળ્યા તે કમનસીબે ગુજરાતી રંગભૂમિને મળ્યા નથી. ગુજરાતી રંગભૂમિ કશા વિચિત્ર સંજોગે નટની રંગભૂમિ બની. એને અભિનય મળ્યો પણ નાટક ન મળ્યું.'[૬૦] આમ શતાબ્દી ઉજવણી વિશેના લેખમાં તેમની મુખ્ય ચિંતા 'નાટક' રહી છે. તેમણે અંતે એમ જ કહ્યું છે કે શતાબ્દી કોની ? નાટકની તો નહીં જ. તેઓ માને છે કે ગુજરાતી રંગભૂમિ પર હજી નાટક જન્મ્યું જ નથી. એમ કહેતી વખતે ભજવાતાં નાટકો – રંગભૂમિ પર ભજવાતાં નાટકો સિદ્ધનાટ્યનો અભાવ જ વ્યક્ત નથી કરતાં પણ સાથે રંગભૂમિએ

ઉર્દૂ અંગ્રેજી રંગભૂમિની અસરો ઝીલીને જે આત્મઘાતી પગલું ભર્યું હતું તેનીય ચિંતા વ્યક્ત કરે છે. રંગભૂમિનાં સો વર્ષમાં આપણે એક નાટક સિદ્ધ નથી કરી શક્યા તેવો ધ્વનિ તેમના આ લેખમાંથી નીકળે છે. અમદાવાદનાં નાટ્યગૃહો એ લેખમાં નાટ્યગૃહો બંધાયા પહેલાંની નાટક કરનારાની સ્થિતિ અને પછીની સ્થિતિનો રસપ્રદ ઇતિહાસ આલેખ્યો છે. 'થિયેટર બંધાય તે પહેલાં અમદાવાદમાં ખાસ તો નાગોરી શાળા, પાનાભાઈની વાડી, મગનભાઈની વાડી, એ ત્રણ જગાએ ટોળામાંથી નાટકમંડળી બનવા જતી સંસ્થાઓ કાચા માંડવા બાંધતી. મશાલો, કપાસિયા પર તેલ રેડીને કરવામાં આવતા ભડકા, ચાલીસના વોલસેટ દીવા અજવાળુ પાથરતા. અમુક ઊંચાઈએ ગોઠવેલા તરાપા કે પાટો એ રંગમંચ બનતો અને સામે કાં તો આગળના ભાગમાં ખાડો ખોદીને કે પછી પાછળના ભાગને ધૂળ-ઢેફાં નાંખીને ઊંચો કરીને પ્રેક્ષકગૃહ બનતું, આસપાસ તાડછા કે કંતાન ટાઢ કે કોથળાની દીવાલ, ઉપર વળી પર કપડું, વધારે સમૃદ્ધિ હોય તો પતરાં... પ્રયોગ રાતે જ થાય. રજાને કે બીજે દિવસે ખેલ થાય – મેટિની ભજવાય – એ ખ્યાલ માંડવામાં નહોતો પાકાં થિયેટર બંધાયા પછી જ ગોલ્ડન નાઇટ ઍન્ડ સિલ્વર ડે જેવો ખ્યાલ અમદાવાદમાં આવેલો.'[૬૧] જ્યંતિ દલાલના વિવેચનમાં પહેલી વાર નાટકની પારિભાષાના શબ્દોનો વિનિયોગ થતો અનુભવાય છે. માંડવા નીચે ભજવાતા નાટકની ઘણી સમસ્યાની હતી. એ સમસ્યા કેટલીક જરૂરિયાતોએ જ થિયેટરની શોધ કરી. નાટક સંભળાવું જોઈએ, નાટક દેખાવું જોઈએ અને નાટક સમજાવું જોઈએ. આ ત્રણ મુખ્ય બાબતોને આધારે ફેરફારો આવ્યા. ૧૮૯૪-૯૫માં પહેલું નાટ્યગૃહ 'આનંદભવન' બંધાયું જેમાં ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજીની દેશી નાટક સમાજ મંડળી નાટકો કરતી હતી. તે પછી 'ગેઈટી થિયેટર', 'શાંતિભવન', ૧૯૨૧-૨૨માં 'ભારતભવન' અને 'માસ્ટર થિયેટર' બંધાયાં અને કાળક્રમે તેમાં ટોકિઝ બની. આના કારણે 'નાટક ધંધા તરીકે જીવતું પણ લગભગ મરવાની આળસે.' 'આજે તો નાટક માટે સમ ખાવાનુંય થિયેટર નથી. અમદાવાદનાં નાટ્યગૃહોએ એક નવી વિચિત્રતા પણ દાખવી છે. નાટ્યગૃહો હતાં ત્યારે નાટક ન હતું, નાટક આજે નાટ્યગૃહોમાં આવું આવું કરે છે ત્યારે નાટ્યગૃહો નથી.'[૬૨] અહીં તેમની ચિંતા નાટ્યગૃહોની જ નથી. તેના પર ભજવાતા નાટક અને પ્રેક્ષક વચ્ચેના સેતુની છે. નાટક માટેના જ તેવા નાટ્યગૃહની તેમની અપેક્ષા કેવી છે તે જોઈએ ! 'નાટક જોવા પ્રેક્ષકો ન મળે એ દશા નથી રહી. પ્રેક્ષકો આવવા આતુર લાગે છે. અને એવે વખતે અમદાવાદમાં જરૂર છે જેને Intimet Theatre કહેવાય ભંજવનાર અને જોનાર વચ્ચેના અંતરને સાવ ઓછું બનાવી દેવાય એવા નાટ્યગૃહની. એક જ પંગતે આખાય અમદાવાદને નાટક બતાવી દેવાનો ખ્યાલ કલ્પના જ ગણાય.'[૬૩] નાટ્યગૃહની તેટલી અપેક્ષા આજેય ક્યાં તોષાય છે ?

પ્રેક્ષક અને નાટક વચ્ચેનું અંતર વધતું રહ્યું છે ત્યાં સુધી કે આજે મહદ્અંશે નાટકના નામે અવકાશ પ્રવર્તે છે.

નાટકમાં પ્રવેશરચના વિશે તેમનો લેખ છે. તેઓ માને છે કે પ્રવેશરચનાએ નાટકની અવદશા કરી છે. આપણે ત્યાં રસ વૈવિધ્યને કારણે આરંભમાં પ્રવેશરચનાની અપેક્ષા વધી હતી. એક જ નાટકમાં વધારેમાં વધારે રસની પ્રતીતિ કરાવવાના આશયથી નાટકમાં નાટ્યકારે પ્રવેશરચના સ્વીકારી પરંતુ આમ એક પ્રવેશોમાં વીખરાઈ જતી હોવાથી નાટકની ચોટ કરવાની શક્તિ સમાપ્ત થઈ જતી. એ વાતની ચિંતા તેમણે વ્યક્ત કરી છે. પ્રવેશ રચનાના હેતુ, આશયો પાછળ નાટકની સિદ્ધિ જ નહીં પણ ભળતી જ કોઈ બાબત કામ કરી રહી છે એમ તેમનું માનવું રહ્યું છે. 'પાત્ર યા પરિસ્થિતિના વિકાસની અલગ શ્રેણી બતાવવા પ્રથમથી જ અલગ તરી આવે એવા પ્રવેશ કે દૃશ્યની રચના અનિવાર્ય થઈ પડે છે. આ જ વસ્તુને જરા આગળ લઈ જઈએ એમાંથી પ્રવેશ પરંપરા ઊભી થાય છે.'[૬૪] જોકે નાટકમાં રંગભૂમિ પર વિદેશી નાટ્ય રચનાની અસર ઘણી પ્રબળ છે, એમાંય ગુજરાતી નાટક પર શેક્સપિયરકાલીન પ્રવેશરચનાની ઊંડી અસર છે. ક્યારેક દૃશ્યવૈવિધ્ય માટે, ક્યારેક રસવૈવિધ્ય માટે ને ક્યારેક ચોક્કસ નટને કેન્દ્રમાં રાખી તેના પાત્રને ઉપસાવવા માટે પ્રવેશરચનાનો પ્રયોગ નાટ્યકાર કરે છે. જેના કારણે નાટકનો જે મૂળ આશય છે તે સિદ્ધ થતો નથી, એમ જે કહ્યું છે તે યથાર્થ છે.

એકાંકીકાર યશવંત પંડ્યા વિશે વિસ્તારથી ચર્ચા કરી છે. જેમાં તેમનાં એકાંકી પૂર્વે પારસી રંગભૂમિ પર ભજવાતી રમૂજી સ્કીપ્ટ આદિની ચર્ચા છેડી છે. યશવંતભાઈનાં એકાંકી તો ભોંય ભાંગનારાં એકાંકી છે એમ માને છે. એ પછી 'નેપથ્યે'માં એકાંકી વિશે તેના સ્વરૂપ, સંજ્ઞા વિશે વિસ્તૃત શાસ્ત્રીય ઐતિહાસિક તથ્યોને સાથે લઈ ચર્ચા કરી છે. તેમાં એકાંકી ક્યાંથી કેમ પ્રગટ્યું અને તેનાં ગુણલક્ષણો અંગે વિસ્તૃત છણાવટ કરી છે. એકાંકીના આરંભથી લઈને તેના વિકાસપ્રયોગ વિશેનો ધ્યાનપાત્ર આલેખ એમણે આપ્યો છે. ખરેખર તો એકાંકીના સ્વરૂપની વિભાવના તેમણે વ્યક્ત કરી છે. એકાંકી અને લઘુનાટક વચ્ચેનો ભેદ પ્રગટ કરી એકાંકી કઈ રીતે વિશિષ્ટ છે તે તારવી આપ્યું છે. એકાંકીને ભારતીય નાટ્ય પરંપરાના ભાણ, વ્યાયોગ, ઉત્સૃષ્ટિકાંક, વેશ આદિ લઘુનાટ્ય પ્રકારો સાથે મૂકી જોયા છે. પરંતુ આ નવા સાહિત્ય- પ્રકારને માટે મર્યાદાવાળા લાગે છે. એકાંકી તેના સ્વરૂપમાં ઘણી શક્યતા લઈને પ્રગટેલો પ્રકાર છે. જયંતિ દલાલ તેનો સમગ્રતાથી પરિચય કરાવે છે. વિદેશી એકાંકી – લઘુનાટકોના ઉદાહરણ સાથે તેના સ્વરૂપની શક્યતાઓને જાણી જોવાનો પ્રયત્ન છે.

'સ્વાધ્યાય'માં જયંતિ દલાલ નાટક વિશેની વિવિધ કરામતો વિશેની સમજને

સ્પષ્ટ કરે છે. અહીં સ્વાગત અતિરંજન, નાટકમાં કલ્પના, વાક્છટા-સંવાદ, સંઘર્ષ અને કાર્ય, રંગસૂચના આટલી વાતોને સમજવા સમજાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે.

'નાટક વિશે' આ પુસ્તકમાં અવલોકન અને ગ્રંથસમીક્ષા ને પુસ્તકની પ્રસ્તાવના આદિ છે. જોકે નાટકના ક્ષેત્રમાં નવી પધારેલી વિભાવના અને રીતિને તપાસવાનો અને નવોદિતો સામે લાલબત્તી ધરવાનું વિવેચક કર્મ પણ તેમણે કર્યું છે, 'ઍબ્સર્ડ'ની ચિંતા કરીને. 'રે મઠના' કવિઓએ લખેલા નાટકો 'મેક બિલિવ', 'ડાયલનાં પંખી' કે 'એક ઉંદર ને જદુનાથ'ની ઍબ્સર્ડીટિ વિશે તેમની ચર્ચા અવધાન પાત્ર રહી છે. જયંતિ દલાલ માને છે કે 'ઍબ્સર્ડની સંવેદના ભારતીય કે ગુજરાતી નથી. ને ઍબ્સર્ડરીતિ કે વિચારને નાટકમાં પ્રગટ કરવો એ એક સાહસ છે. ગુજરાતી સાહિત્યમાં કે રંગભૂમિ પર સાચું નાટક શોધવાની આવશ્યકતા હોય ત્યારે તેવા સમયમાં આવાં ઍબ્સર્ડ હવાતિયાં સમર્થ સર્જકોએ નહીં મારવાં જોઈએ. તેમની આ સલાહને જો 'રે મઠ'ના સંતોએ અને અન્ય ભક્તોએ માની હોત તો ગુજરાતી નાટકનાં અમૂલ્ય વરસો બગડતાં બચી ગયાં હોત. ઍબ્સર્ડને સમજ્યા વિના જ કલમઘસુઓએ ગુજરાતી નાટકની જે અવદશા કરી છે તેના વિશે તો એક જુદો જ અભ્યાસ કરવો પડે.

ગ્રંથાવલોકનમાં 'રામ વિયોગ' ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજીનું નાટક, ઉમાશંકર જોષીનાં નાટકો, રાઈનો પર્વત, પરિત્રાણ, યુગે યુગે, વરુ જોડે એક રાત, સપ્તરંગ, આરતી, જગતના કાચના યંત્રે, અંડેરી ગંડેરી ટીપરીટેન જેવી કૃતિઓની સમીક્ષા સમધારણ પદ્ધતિએ કરી છે. 'રાઈનો પર્વત' નાટકમાં તત્કાલીન તખ્તાના રંગ વિશે તેમનું દર્શન યથાર્થ છે. રાઈનો પર્વત વિશે લગભગ બધા જ વિવેચકોએ સમીક્ષા કરી છે. કોઈને રાઈની દોલાચલ ચિત્તવૃત્તિમાં હેમ્લેટના અંશો દેખાયા છે. કોઈકે સમાજસુધારો ધ્યાનમાં લીધો છે. જયંતિ દલાલ બહુ વિશિષ્ટ રીતે રાઈનો પર્વતમાં તત્કાલીન રંગભૂમિનાં ભજવાતાં નાટકોની રીતને રાઈનો પર્વતની સંકલનામાં જુએ છે. જેમ પદ્યને કારણે સંસ્કૃત સાથેનું અનુસંધાન કરે છે તેમ જ ગીત કે ગાનને કારણે એ રંગભૂમિનું અનુસંધાન કરે છે. 'સ્વગતનો વિનિયોગ છે તેને કારણે પણ તેનો તત્કાલીન રંગભૂમિ સાથેનો સંબંધ જ વ્યક્ત થાય છે.' 'રાઈનો પર્વતમાં સ્વગતનો જે ઉપયોગ થયો છે તે શુદ્ધ શેક્સપિયરની ઢબનો નથી, પણ ગુજરાતી તખ્તા પર રૂઢ બનેલા આપઉકલતે આવડેલા ઉપયોગની ઢબનો છે.'[૬૫] રાઈનો પર્વતમાંથી દૃષ્ટાંત આપીને એ વાત સિદ્ધ કરે છે કે રાઈનો પર્વત 'બહુધા' ગુજરાતી રંગભૂમિનું નાટક છે. છતાં રંગભૂમિ પર સફળ થયું નથી એનું કારણ 'ફોક્સનો અભાવ, અંતભાગની વિશૃંખલતા અને ડિક્શનની મુશ્કેલીને ગણાવી શકાય. 'લાખ જીવ એક મુસીબતમાં' ઍબ્સર્ડની સમીક્ષા કરી છે. તેઓ સ્પષ્ટતયા માને છે કે

ઍબ્સર્ડ આપણે ત્યાં સિદ્ધ થયું નથી. 'એક ઉંદર અને જદુનાથ'ના સંદર્ભમાં કહે છે કે આ નાટક માત્ર માંદલું અનુકરણ છે બેકેટ આયોનેસ્કોનું. એથી ઍબ્સર્ડ રંગભૂમિ જન્મી શકે નહીં.'

જ્યંતિ દલાલ ગુજરાતી નાટ્યના સમર્થ વિવેચક તેમનાં વિવેચનોમાં આ ખ્યાલ પક્વ દૃષ્ટિ, નાટ્ય સૂઝ અને નાટક સાથેનો બહોળો પ્રત્યક્ષ અનુભવ દેખાય છે. ભજવાતા નાટકની સમીક્ષા કરવી તેમને ગમે છે. નાટકની ભજવણી જ નહીં તેની આંતરિક સજાવટમાં પણ કશી પંગુતા એ ચલાવી લેતા નથી. ઍબ્સર્ડ વિશે પણ બહુ સંયત અને યથાર્થ ચર્ચા છેડે છે. અનુકરણ માત્રથી નાટક લાવી શકાતું હોય તો તે ય એક ઘટના છે એમ માને છે.

ઍબ્સર્ડ થિયેટર તો બહુ દૂરની વાત છે. ગુજરાતી નાટકમાં – સાહિત્યમાં ચાલતી અંધાધૂંધીની સામે એક દીવાલની જેમ એમની સમીક્ષા ખડી છે. અલબત્ત, કોઈને ક્યારેય નહીં ગાંઠનારાઓએ ગુજરાતી નાટકની અમૂલ્ય તકોને વેડફી મારીને પ્રતિષ્ઠિત થવાના પ્રયત્નો કર્યા હતા. પ્રતિષ્ઠિતોએ પણ સાહિત્ય કે નાટકની પ્રતિષ્ઠામાં સ્થિર થાય તેવી પ્રવૃત્તિ ભાગ્યે જ કરી. બન્ને પક્ષે સાહિત્ય અને ભાવકોને સહન કરવાનું આવ્યું.

જ્યંતિ દલાલની સમર્થ સમીક્ષાથી નાટકનું રંગભૂમિનું એક ચોક્કસ દિશાદર્શન થયું છે. અત્યાર સુધી થયેલી સમીક્ષાએ નાટકનાં વાઙ્મય સ્વરૂપને ધ્યાનમાં રાખ્યું હતું. જ્યંતિ દલાલની સમીક્ષામાં નાટકનું વ્યવહાર પાસું સામે આવે છે. પ્રસ્તુતિની વિવિધ શક્યતા – મર્યાદાઓની વિગતે સમીક્ષા પ્રત્યક્ષ અને સિદ્ધાંત પક્ષને ધ્યાનમાં રાખી કરી છે. રંગભૂમિ અને નાટક બંને બચાવી શકાયાં હોત જો પ્રથમથી જ આ પ્રકારની સમીક્ષા થઈ હોત તો.

ચંદ્રવદન મહેતા (૧૯૦૧-૧૯૯૧)

જૂની રંગભૂમિની સામે આંદોલન રૂપે નવી સ્થાપી નાટક નાટ્યગૃહમાંથી હૉલમાં આવ્યું. નૃસિંહ વિભાકરે આરંભેલ અવેતન રંગભૂમિને વિકસાવવાનું કામ તેમણે કર્યું છે. સમર્થ નાટ્યકારની હેસિયતથી જ તેમણે નાટક વિશે વ્યાખ્યાનો આપ્યાં છે પણ પદ્ધતિસરનું વિવેચન નથી કર્યું. પરંતુ સમયે સમયે આપેલાં વ્યાખ્યાનોમાં તેમની વિવેચનાનો ખ્યાલ બંધાયો છે. ચંદ્રવદન મહેતા પ્રયોગશીલ સર્જક છે તેમ વિવેચક પણ તેવા જ છે. તેમની વિવેચના અરૂઢ શૈલીની છે. તેમની સમીક્ષામાં કોઈ પ્રગટ, પ્રત્યક્ષ સિદ્ધાંત નહીં પણ અનુભવે તારવેલી સચ્ચાઈ છે. ન્હાનાલાલનાં નાટકો સ્ટેજ પર ભજવવાં અઘરાં-અશક્ય છતાં નાટકમાં મંચન ક્ષમતા હોતી નથી, શોધવી પડે છે તેમ માનતા હોય તેમ 'શહેનશાહાન અકબરશાહ'ને ભજવવા શું કરવું તેની અનવદ્ય ચર્ચા તેમણે કરી છે. સાથે ન્હાનાલાલની ક્ષમતા

વિશે પણ તેમનાં સૂચનો ધ્યાનપાત્ર બને છે. એ એમ માને છે કે નાટ્યકારે લખેલું નાટક અને ભજવવાનું નાટક બંને વચ્ચે તફાવત રહેવાનો જ. એ બંને એક જ હોય તોપણ રંગભૂમિની આવશ્યકતા – અપેક્ષાઓ પ્રમાણે નાટકમાં ફેરફારો કરવા જ પડે. આજે તો નવલકથાને પણ તખ્તાલાયક કરવાના પ્રયત્નો થાય છે. ચંદ્રવદન મહેતા તેમની આગવી સૂઝથી જ આ કામ કરતા.

તેમનો વિશ્વના નાટ્ય સમુદાય સાથેનો પ્રત્યક્ષ પરિચય હોવાથી વિશ્વમાં નાટકના શા હાલ છે ને આપણે ત્યાં નાટકની શું સ્થિતિ છે તેની ચર્ચા તેમણે વારંવાર કરી છે. 'એકાંકી ક્યાં કીંના કેવાં ?'માં એકાંકીના પ્રાગટ્યથી માંડીને વિકાસ સુધીનાં વિવિધ સ્થિત્યંતરો વિશે રસપ્રદ અવલોકન આપે છે. યશવંતભાઈ – બટુભાઈથી આરંભાયા પૂર્વે ૫૦ વર્ષ પહેલાં પારસી રંગભૂમિ પર એકાંકી હતાં તેની નોંધ તેમણે આપી છે. એકાંકીની વિશ્વના નાટ્યક્ષેત્રમાં શું સ્થિતિ હતી – છે તેનીય ચિંતા આ પુસ્તકમાં વિગતપૂર્ણ રીતે કરી છે. નાટકનાં વિવિધ અંગો વાચિક, આંગિક વિશે તેમણે સાવ અરૂઢ શૈલીથી ચર્ચા કરી છે. ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર, યુરોપ-અમેરિકાની રંગભૂમિ વિશે, જાપાનની રંગભૂમિ વિશે પણ તેમણે વ્યાખ્યાનો આપ્યાં છે. યુરોપનાં છેલ્લામાં છેલ્લા નાટ્યપ્રવાહની માહિતી તેમના લખાણમાંથી મળે છે. પૂર્વ અને પશ્ચિમની નાટ્યસૃષ્ટિના વિવિધ રંગ તેમની વિશિષ્ટ શૈલીમાં લખાયેલી 'નાટ્ય ગઠરિયાં'માં જોઈ શકાય. 'નાટ્ય ગઠરિયાં'માં તો વિશ્વનાં ઉત્તમ અભિનેતા-અભિનેત્રીના અભિનય અંગે પણ ભજવાતાં નાટકોને વિશે આગવી સૂઝથી ચર્ચા કરી છે. નાટક સાથે જ નૃત્ય વિશે પણ તેમણે વિચારો વ્યક્ત કર્યા છે. ચંદ્રવદન મહેતા એ નાટકના વિવેચક કરતાં વિશેષ નાટ્યના કર્મશીલ છે. તેમનાં વ્યાખ્યાનોમાં નાટકની જે વિચારણા જણાય છે તે તેમની આગવી ને અરૂઢ શૈલીની છે. તેમની નાટ્યચિંતામાં અભ્યાસ ઓછો ને અભિનિવેશ વધારે જણાય છે.

જ્યંતિ દલાલ અને ચંદ્રવદન મહેતા બન્ને ધુરંધર નાટ્યચિંતકો છે. એકની નાટ્યચિંતા અભ્યાસપૂર્ણ રહી છે ને બીજાની અરૂઢ અભિનિવેશપૂર્ણ.

ચંદ્રવદન મહેતા અને જ્યંતિ દલાલની સમીક્ષાઓ પ્રગટ થાય છે તે અરસામાં જ ચુનિલાલ મડિયા, ગુલાબદાસ બ્રોકર, અનંતરાય રાવળ, આદિની સમીક્ષાઓ ધ્યાનમાં આવે છે. ચુનિલાલ મડિયા નાટકના માણસ છે. તેમના 'નાટક વિશે', 'નાટક ભજવતાં પહેલાં' અને 'ગ્રંથગરિમા'માં સમયાંતરે લખાયેલાં અવલોકનો પ્રગટ થયાં છે.

ઉમાશંકર જેઠાલાલ જોષી (૧૯૧૧-૧૯૮૮)

ઉમાશંકર જોષી આમ તો કવિ-સર્જક. વિવેચનનાં ક્ષેત્રમાંય તેમનું પ્રદાન ઘણું. નાટ્યલેખક પણ ખરા. તેમણે 'શૈલી અને સ્વરૂપ'માં સાહિત્યસ્વરૂપો વિશે સૈદ્ધાંતિક

સમીક્ષા કરી છે. એકાંકીના સ્વરૂપ વિશે વિસ્તારપૂર્વકની તલસ્પર્શી ચર્ચા એ લેખમાં છે. એકાંકીનો આરંભ, દીર્ઘનાટકો સાથે ટકવાની એકાંકીની ક્ષમતા-શક્યતા આદિ વિશે અભ્યાસપૂર્ણ લેખ છે. એકાંકીનું સંસ્કૃત લઘુકૃતિઓ લઘુનાટ્ય પ્રકારો સાથે સાદશ્ય જુએ છે. પણ નવા સંદર્ભમાં એને સંસ્કૃત લઘુનાટ્ય પ્રકારોને એકાંકી માની લેવાના મતના નથી. 'આજના અર્થમાં એકાંકી માની લેવાં એ વધારે પડતું લેખાશે' એમ માને છે. એકાંકી અન્ય નાટ્ય પ્રકારોથી ભિન્ન છે. એની ભિન્નતા એના આસ્વાદ અને અભિવ્યક્તિ રજૂઆત સંદર્ભે નક્કી થાય છે. 'એકાંકી એ એવી કૃતિ છે જે પ્રેક્ષકોએ આખીય એકીબેઠકે એકીસાથે ગ્રહણ કરવાની હોય છે. રંગભૂમિની દૃષ્ટિએ પણ એકાંકી આખી જ એકીસાથે આસ્વાદાતી કૃતિ છે.' એકાંકીની અનેક શક્યતાઓ મોટાં નાટકો સાથેની આંતરિક સમાનતા સાથે જ વિશિષ્ટ લાગતી ભિન્નતા, એકાંકીના વિવિધ પ્રશ્નો, મર્યાદાઓ આદિની વિસ્તૃત સમીક્ષા કરે છે. એકાંકીમાં નાટ્યકારથી માંડીને દરેક અંગના મહત્ત્વને એમણે સ્પષ્ટ કરી આપ્યું છે. એકાંકીના સ્વરૂપની અનેક શક્યતાઓ અનેક અર્થમાં બતાવીને સ્વરૂપમાં ઘણી આશા જન્માવી છે. પછી એ જ શક્યતા – વિશેષતા જ એને કઈ રીતે બાંધે છે તેની ચર્ચા કરતાં કહે છે : 'એકાંકી માટે જે વધુ પડતો ઉત્સાહ બતાવવામાં આવે છે તે યોગ્ય નથી. એકાંકીમાં જીવન દર્શનનો ઝબકારો માત્ર શક્ય છે. જીવનના મૂલગતને બાથમાં લેવા જેટલો એમાં અવકાશ નથી.' 'એકાંકી પ્રાપ્ય છતાં કેવું અપ્રાપ્ય.'

એકાંકીની સ્વરૂપ સમીક્ષા તેમણે કરી છે. તેમના પૂર્વે સમકાલીનોએ પણ એકાંકી વિશે ચર્ચાઓ કરી જ છે. ઉમાશંકર જોષી એકાંકી સંજ્ઞા અને સ્વરૂપ બંનેને સ્પષ્ટ કરતી વિશદ્ છણાવટ આ લેખમાં કરે છે. નવા એકાંકીકારોને એકાંકીનું સ્વરૂપ હસ્તગત કરવામાં સરળતા રહે – માર્ગદર્શક પુરવાર થાય એવો આ લેખ થયો છે. 'નાટ્યસાહિત્ય' એ લેખમાં તેમણે નાટ્યસાહિત્યના ચાર યુગ સંસ્કૃત, ગ્રીક, શેક્સપિયર અને ઇબ્સન પાડી ભવિષ્યનું નાટક કેવું હશે તેની ચિંતા કરી છે. તેમાં નાટકના વસ્તુ અને તેનો મનુષ્ય જીવન સાથે નિયતિ સાથે સંબંધ કેવો રહ્યો છે કે રહેશે તેની ચર્ચા છે.

અલબત્ત, ઉમાશંકર જોશી એથી વિશેષ ગ્રંથાવલોકનોમાં નાટ્યપ્રતનું અવલોકન કરે છે. નાટ્યવિવેચન તેમણે પણ ભાગ્યે જ કર્યું છે. આ સાથે સતત વિવેચન સાથે જોડાયેલા રહેલા ડોલરરાય માંકડ, અનંતરાય રાવલ, મનસુખલાલ ઝવેરી, ચુનિલાલ મડિયા આદિને યાદ કરવા જ પડે. ડોલરરાય માંકડે સંસ્કૃત નાટ્યસાહિત્યનો ઇતિહાસ આલેખ્યો તેમાં તેમની ઇતિહાસદષ્ટિ અને તત્ત્વાન્વેષી વિવેચકની છાપ પ્રગટે છે. અનંતરાય રાવલે ગ્રંથાવલોકનો કર્યાં છે. વિપુલમાત્રામાં

કરેલાં ગ્રંથાવલોકનોમાં નાટકોની પ્રત વિશેનું અવલોકન કર્યું છે. પરંતુ નાટ્યને લગતું પ્રયોગલક્ષી વિવેચન કર્યું નથી. મનસુખલાલ ઝવેરી ક્યારેક નાટક વિશે તેમનું ચિંતન આપે છે. ચુનિલાલ મડિયા નાટક સાથે સંકળાયેલા છે. તેમણે ભજવાતાં નાટકો વિશે સમીક્ષા આપી છે. 'ગ્રંથગરિમા' તેમની સમીક્ષાનો સંચય છે. ભજવાતાં નાટકોની પ્રતની ને ક્યારેક ભજવણીની ચર્ચા તેમણે કરી છે. અહીં તેમના લેખોમાં માત્ર ગુજરાતી જ નહીં વિશ્વના નાટકોની ચર્ચા તેમણે કરી છે.

ગાંધીયુગમાં નાટ્યવિવેચનની એક અપેક્ષા બંધાય છે. જ્યંતિ દલાલ, ચંદ્રવદન મહેતા, જ્યોતીન્દ્ર દવે, ધનસુખલાલ મહેતાએ પણ ભજવાતાં નાટકોની તેની પ્રક્રિયાની નટ-પ્રેક્ષક સંબંધની આદિ અનેક રીતે ચર્ચા કરી છે. જોકે નાટ્યસમીક્ષાનો આદર્શ હજી ક્યાંય પ્રગટતો નથી. નાટકની ભજવણી આવશ્યક અવશ્ય ગણી છે. પરંતુ આ ભજવણીમાંથી પ્રગટતા 'નાટક'ની સમીક્ષા હજી આપણને મળતી નથી. જ્યંતિ દલાલ, ચંદ્રવદન મહેતાની સમીક્ષાઓમાં આ પ્રકારની સમીક્ષા આપવાના પ્રયત્નો છે. જ્યંતિ દલાલની સમીક્ષાઓ અભ્યાસપૂર્ણ છે. ચંદ્રવદનની સમીક્ષાઓમાં અભ્યાસ ઓછો-આદર્શ અભિનિવેશ વધારે છે. જોકે નાટકની સમીક્ષામાં ચાલીસના પાંચસો દીવા, ફ્લડલાઇટ, ડ્રોપ, વિંગ આદિ શબ્દો, પ્રકાશઆયોજન, સંગીતનીયોજનીનો વિનિયોગ આદિ બાબતો આ બે મહામનાઓની સમીક્ષામાં જાણ થવા માંડે છે. અન્ય મહાનુભાવોએ એક યા બીજી રીતે નાટકના સ્વરૂપ, નાટ્યશાસ્ત્ર આદિની તાત્ત્વિક સૈદ્ધાંતિક સમીક્ષાઓ કરી છે. કૃતિલક્ષી પ્રત્યક્ષ સમીક્ષાઓમાંથીય નાટકના સાહિત્યિક સ્વરૂપની શક્યતાઓનો લેખકે – નાટ્યકારે કેવોક ઉપયોગ કર્યો છે તેની ચર્ચા મળે છે. નાટકનું સ્વરૂપ જૂની રંગભૂમિથી હૉલમાં ભજવાતી નવી વેતન અવેતન રંગભૂમિ સુધી પહોંચ્યું છે ત્યારે નાટ્યવિવેચકોએ નાટકના વિકાસની ચિંતા અવશ્ય કરી છે પણ કશી દિશા ચીંધી આપી નથી. વિવેચકનું કર્તવ્ય સ્વરૂપની ચતુર્વિધ શક્યતાઓ ખોલી આપી કઈ દિશા નાટક માટે ઇષ્ટ છે તે દર્શાવવાનું છે. જ્યંતિ દલાલ જેવા વિવેચકથી એ કામ થયું. નવા 'ઍબ્સર્ડ' થિયેટર વિશે તેમણે નાટ્યકારોને જાગૃત કરતી સમીક્ષા કરી હતી. ઍબ્સર્ડ આપણે ત્યાં લાંબું ચાલી શકી નહીં તેવી તેમની ચેતવણીને નજરઅંદાજ કરવામાં આવી અને ગુજરાતી સાહિત્યમાં હંમેશ બને છે તેમ નાટકમાં અનુકરણધર્મી નાટ્યકારો ફૂટી નીકળ્યાં. જેણે ઍબ્સર્ડની સાચી અનુભૂતિ સમજ્યા વિના જ એ પીડા ભોગવ્યા વિના જ અસંબદ્ધની તીવ્ર અનુભૂતિને નાટકમાં વ્યક્ત કરવા માંડી. નાટકના વિકાસનાં અમૂલ્ય વરસો અને શક્તિશાળી પ્રતિભાઓ માત્ર ઍબ્સર્ડમાં વેડફાઈ ગઈ. ચંદ્રવદન મહેતાએ પણ આ ઍબ્સર્ડ વિશે ચિંતા કરી જ હતી, પણ નવા નાટ્યકારોને આમેય આજે સહુથી અઘરું હોવું જોઈએ તેવું સહેલું

થઈ ગયું ને 'નાટક'ની ઘોર ખોદાઈ. આજેય મૌલિક ઉત્તમ અભિનયક્ષમ નાટકોની આપણી ભૂખ સંતોષાતી નથી.

ગાંધીયુગનું નાટ્ય વિવેચન મૂલ્યનિષ્ઠ સ્વરૂપનિષ્ઠ અને ક્યારેક પ્રયોગ નિષ્ઠાનાં લક્ષણો ધરાવતું રહ્યું છે. મોટે ભાગે નાટ્યતત્વની ચિંતા વિવેચકોએ કરી છે. ગાંધીયુગના વિવેચકોનું કાર્યક્ષેત્ર માત્ર ગાંધીયુગ પૂરતું સીમિત નહોતું પછીના યુગમાં પણ તેમની વિવેચક પ્રતિભા અને દૃષ્ટિ સક્રિય રહેલી છે. આથી જ આધુનિકતાના આવિર્ભાવ સાથે નાટકમાં થતાં પરિવર્તનો તેમની નોંધમાં જણાય છે.

હસમુખ રાવળ

હસમુખ રાવળ 'નાટ્યસ્વરૂપ' એ પુસ્તકમાં નાટકના સ્વરૂપ વિશેની સૈદ્ધાંતિક સમીક્ષા કરી છે. આ પુસ્તકમાં નાટ્યવિચારથી આરંભીને નાટકની ઉત્પત્તિ, પાશ્ચાત્ય મત, ભારતીય નાટ્યકલા, કવિતા અને નાટક, પ્રેક્ષકગૃહ પણ ભારતીય અને પાશ્ચાત્ય મત, રંગભૂમિ અને નાટક, નાટકનો મુખ્ય ધ્વનિ, પ્રાણ, રસ કે સંઘર્ષ, રૂપક-ઉપરૂપકના પ્રકાર, ટ્રેજડી અને કોમેડી, નાટકના અન્ય પ્રકારો, નાટકનું અંતિમ ધ્યેય શું આનંદ કે ઉપદેશ ? આદિ વિષયોને ધ્યાનમાં લઈ નાટકનાં વિવિધ પરિમાણોનો સમ્યક્ પરિચય તેમણે કરાવ્યો છે. અહીં તેમણે ભારતીય અને પાશ્ચાત્ય વિચારોને સમાવી લીધા છે. એરિસ્ટોટલ પ્લેટોની વિચારણાથી નવા વિચાર સુધી એલિયટ, સ્તાનિસ્લાવ્સ્કી તથા ઍબ્સર્ડ સુધીની ચર્ચા તેમણે અહીં કરી છે.

નાટ્યવિચાર નામના પ્રકરણમાં તેમણે નાટકને 'દશ્યકાવ્ય'ના પ્રકારમાં મૂક્યું છે. તેનું કારણ આપતાં કહે છે કે 'નાટક દશ્યકાવ્યના સ્વરૂપમાં આવે છે. અન્ય ગદ્ય સ્વરૂપોના સર્જકોને જે મર્યાદાનાં બંધનોનો સ્વીકાર નથી કરવો પડતો, તે મર્યાદાઓનાં બંધનોનો સ્વીકાર નાટ્યકારને કરવો પડે છે. કેમ કે તેની રચના સમૂહ-આનંદ માટે કરવામાં આવે છે.'[૬૫] આ પ્રકરણમાં નાટકના સ્વરૂપની આવશ્યકતાઓ વિશે તેમણે ચર્ચા કરી છે. આ ચર્ચા એક સાહિત્ય સ્વરૂપ-કથા સ્વરૂપની કરતા હોય તેમ થઈ છે. નાટકમાં વસ્તુ, પાત્રો, સંઘર્ષ સંવાદો, કાર્યવેગ વિશેની અપેક્ષા વ્યક્ત કરી છે. નાટકની મહત્તાને ભરતમુનિ, કાલિદાસ અને ટી.એસ. એલિયેટના વિચારોથી સિદ્ધ કરી છે. અલબત્ત, પાઠ્ય અને નાટ્યનો ભેદ નથી પાડી શક્યા. વાંચવાનાં અને ભજવવાનાં નાટકો એ જુદાં માને છે અને તેના મૂલ્યાંકન વિશે પણ અસ્પષ્ટ જણાય છે. 'નાટકની મુલવણી સાહિત્યની દૃષ્ટિએ કરવી હોય તો થઈ શકે, પરંતુ તે માટે રંગભૂમિ તેમ જ લોકો માટે લખાયેલાં નાટકોની મુલવણીમાંથી દૂર રાખીને માત્ર સાહિત્યિક વાચ્ય નાટકોની મુલવણી સાહિત્ય-સિદ્ધાંતોથી કરવામાં

આવે તો વિશેષ યોગ્ય થાય, કારણ કે લોકભોગ્ય નાટકોમાં લોકોની સારી તથા નરસી વૃત્તિઓનું આલેખન હોય છે, તેથી શિષ્ટ પ્રકૃતિના વિવેચકોને અશિષ્ટતાની ગંધ આવે તો નવાઈ નહીં !'[૬૬] આગળ ઉપર નાટકોને દશ્યકાવ્ય કહે છે અને પછી ગદ્ય સાહિત્યસ્વરૂપો સાથે તેની સરખામણી કરે છે ત્યાં તેઓ હજી સ્પષ્ટ થયા નથી. 'વાચ્ય અને રંગભૂમિનાં નાટકોનો ભેદ રાખ્યા સિવાય નાટ્યલેખન વખતે રંગભૂમિને નાટ્યલેખક નજરસમક્ષ રાખે તો જ વિશેષ ઇચ્છનીય બને, કેમકે નાટકની અન્ય ગદ્યસ્વરૂપોની સરખામણીએ મહત્તા એથી જ છે.'[૬૭]

'રંગભૂમિ અને સાહિત્યિકતા બંનેનો સમન્વય ઇચ્છનીય છે' એમ જે કહે છે તે યોગ્ય જ છે. નાટકનું કાર્ય માત્ર લોકરુચિને સંતોષવાનું જ નહીં, પરંતુ લોકોત્કર્ષનું પણ છે, તેમ માને છે. બીજા પ્રકરણમાં નાટકની ઉત્પત્તિ વિશે વિવિધ સિદ્ધાંતો, દંતકથાઓની ચર્ચા કરી છે. ભારતીય મત પ્રમાણે ધાર્મિક માન્યતા અને પાશ્ચાત્ય મત પ્રમાણે માનવીની અનુકરણશીલવૃત્તિ અને શ્રી જયનાથ 'નલિન'નો મત-માનવીની આત્મપ્રસારણ વૃત્તિ નાટકની ઉત્પત્તિ માટે જવાબદાર છે - તેમ માને છે.

'ભારતીય નાટ્યકળા'માં નાટકની સંસ્કૃત વિચારણા અનુસાર અર્થ, પ્રકૃતિ, સંધિ, વૃત્તિઓ, પાત્રભેદ, સંવાદશૈલી, અભિનયના પ્રકાર વિશેની જાણીતી પ્રચલિત નોંધ આપી છે.

પાશ્ચાત્ય નાટ્યકળામાં મુખ્યત્વે એરિસ્ટોટલના ટ્રેજેડીના વિચારને આલેખે છે. પાશ્ચાત્ય અને ભારતીય મતની તુલના કરી નાટકને સમજવાનો પ્રયત્ન તેમણે કર્યો છે. 'નાટક' વિશેના જુદા જુદા મતો જેવા કે નાટક 'અનુકરણ' છે, નાટક 'જીવનની સમીક્ષા' કરે છે આદિ વિચારો વિશેની ચર્ચા કરી છે, ને તારણ પર આવતાં કહે છે કે 'સારું નાટક તો એ છે જે સામાજિકને આનંદની ચરમ સીમા પર લઈ જઈને જીવનની સાચી અને પરિપૂર્ણ ઝાંખી કરાવે. આ અર્થમાં જ નાટક જીવનનું અનુકરણ કરી જીવનની સમીક્ષા કરે છે અને આ સમીક્ષામાંથી જીવનનો જીવંતપરિચય સામાજિકને પ્રાપ્ત થાય છે.' (પૃ. ૧૨૩ નાટ્યસ્વરૂપ) નાટકના પ્રાણતત્ત્વ વિશેની ચર્ચામાં તેમણે રસ અને સંઘર્ષ બંનેની સહિતતાને યોગ્ય માની છે. 'નાટકરૂપી રથ', 'રસ' અને 'સંઘર્ષ' એ બે પૈડાંથી ઊભો છે એ બે તત્ત્વો વિના નાટક લોકોમાં આદર ન પામે એ હકીકતનો સ્વીકાર કરવો જોઈએ.[૬૮]

પછીના પ્રકરણમાં રૂપક – ઉપરૂપકના પ્રકારો વિશે ઝીણવટભરી વિગતો નોંધી છે. નાટક, પ્રકરણ, અંક, વ્યાયોગ, ભાણ, સમવકાર, વીથી, પ્રહસન, ડિમ, ઇહામૃગ આદિ રૂપકોની વિશેષતા – ભિન્નતાની ચર્ચા કરી ઉપરૂપકો ૧૮ જેટલાં

નોંધ્યાં છે. રૂપકનો સંબંધ નાટ્ય-તત્ત્વ સાથે છે ને ઉપરૂપકનો સંબંધ મુખ્યત્વે નૃત્ય સાથે છે તેવી નોંધ કરી છે.

ટ્રેજેડી, કોમેડી અને ટ્રેજી-કોમેડી નાટકોના સ્વરૂપ વિશે પછીની ચર્ચા ચાલે છે. અલબત્ત, તેના સ્વરૂપના પરિચય-વિકાસ સુધી અને કેટલાક પ્રભેદો સુધી આ ચર્ચા મર્યાદિત છે. નાટકના અન્ય પ્રકારોમાં ફાર્સ, મેલોડ્રામા, એકાંકી, રેડિયો નાટક આદિના સ્વરૂપ આકાર વિધાનનો પરિચય આપ્યો છે. નાટકનું વર્ગીકરણ આપતાં તેમણે 'આદર્શવાદી નાટક' વાસ્તવવાદી નાટક, પ્રતીકવાદી નાટક અભિવ્યંજનાવાદી નાટક અને ઍબ્સર્ડ નાટક એવું વિભાજન કર્યું છે. આ વર્ગીકરણમાં દરેક પ્રકારનાં નાટકોનાં વિષયવસ્તુ અભિવ્યક્તિ રીતિ અને પ્રેક્ષકો પર પ્રભાવના સંદર્ભમાં ટૂંકમાં ચર્ચા કરી છે.

અંતિમ પ્રકરણમાંથી નાટકના ઉદ્દેશ વિશે સમીક્ષા કરી છે. 'નાટકમાંથી સામાજિક નીતિનું પોટલું બાંધે છે કે આનંદનો ધોધ મેળવે છે, એ ચર્ચા કરવી કાંઈક અંશે બિનજરૂરી છે.'[૬૯] આમ 'નાટ્યસ્વરૂપ' એ નાટકના સ્વરૂપ વિશેષ અંગે સૈદ્ધાંતિક વિચારણાનો ગ્રંથ છે. હસમુખ રાવળ સ્વરૂપ વિશે વિવિધ મંતવ્યોને સાથે રાખી ચર્ચા કરે છે. અલબત્ત, તેઓ સ્પષ્ટરૂપે કોઈ ચોક્કસ મંતવ્યને સિદ્ધ કે સાબિત કરતા નથી. નાટક દૃશ્યકાવ્યનું સ્વરૂપ છે તેવી વિભાવના સતત ચલાવતા હોવા છતાં નાટકની ગદ્યસ્વરૂપ સાથે તુલના કરી છે. નાટકમાં આનંદ કે ઉપદેશ બેમાંથી કયો મુખ્ય ઉદ્દેશ છે તે વિશે પણ તેઓ સ્પષ્ટ નથી. આ પુસ્તક સંસ્કૃત પરંપરા અને પાશ્ચાત્ય વિચારોનું સંકલન અવશ્ય કરે છે.

સંદર્ભસૂચિ

૧. આત્મનિવેદન પૃ. ૨૩. ૨. એજન પૃ. ૨૩. ૩. એજન પૃ. ૩. ૪. એજન પૃ. ૨૪. ૫. એજન પૃ. ૨૪. ૬. સાહિત્યવિમર્શ પૃ. ૯૨. ૭. એજન પૃ. ૯૦. ૮. એજન પૃ. ૯૦. ૯. આકલન પૃ. ૧૦૪. ૧૦. એજન પૃ. ૧૧. એજન પૃ. ૧૨. એજન પૃ. ૧૩. બિન ધંધાદારી રંગભૂમિનો ઇતિહાસ પૃ. ૨૩. ૧૪. એજન પૃ. ૨૫. ૧૫. એજન પૃ. ૨૬. ૧૬. નાટ્યવિવેક પૃ. ૮. ૧૭. એજન પૃ. ૧૬. ૧૮. એજન પૃ. ૨૧. ૧૯. એજન પૃ. ૨૪. ૨૦. એજન પૃ. ૨૫. ૨૧. એજન પૃ. ૨૭. ૨૨. એજન પૃ. ૨૮. ૨૩. એજન પૃ. ૨૮. ૨૪. એજન પૃ. ૪૫. ૨૫. એજન પૃ. ૪૬. ૨૬. એજન પૃ. ૪૭. ૨૭. એજન પૃ. ૧૦૨. ૨૮. એજન પૃ. ૧૦૪. ૨૯. એજન પૃ. ૧૦૪. ૩૦. એજન પૃ. ૧૬૮. ૩૧. એજન પૃ. ૧૦૬. ૩૨. નાટ્ય ભજવતાં પહેલાં પૃ. ૧૧. ૩૩. એજન પૃ. ૧૮. ૩૪. એજન પૃ. ૨૪. ૩૫. એજન પૃ. ૨૪ પૃ. ૨૭. ૩૬. એજન પૃ. ૨૮. ૩૭. વાઙ્મય ચિંતન પૃ. ૧૦૭. ૩૮. એજન પૃ. ૧૦૮. ૩૯. એજન પૃ. ૧૧૧. ૪૦ એજન પૃ. ૧૧૩. ૪૧. એજન પૃ. ૧૧૫. ૪૨. એજન પૃ. ૧૧૭. ૪૩. એજન પૃ. ૧૨૪. ૪૪. એજન પૃ. ૧૨૮. ૪૫. એજન પૃ. ૧૨૯. ૪૬. એજન પૃ. ૧૩૦. ૪૭. એજન પૃ. ૧૩૦. ૪૮. એજન પૃ. ૧૩૧. ૪૯. એજન પૃ. ૧૩૫. ૫૦. એજન પૃ. ૧૪૦. ૫૧. એજન

પૃ..૧૬૧. ૫૨. આકાશ ભાસિત્ પૃ. ૧૦૪. ૫૩. એજન પૃ. ૧૦૯. ૫૪. એજન પૃ. ૧૦૫. ૫૫. કાયા લાકડાની માયા લૂગડાંની પૃ. ૯૭. ૫૬. એજન પૃ. ૧૨૫. ૫૭. એજન પૃ. ૧૨૫. ૫૮. એજન પૃ. ૧૨૬. ૫૯. એજન પૃ. ૧૨૬. ૬૦. એજન પૃ. ૧૩૦. ૬૧. એજન પૃ. ૧૩૭. ૬૨ એજન પૃ. ૧૩૭. ૬૩. નાટક વિશે પૃ. ૮૧. ૬૪. એજન પૃ. ૮૧. ૬૫. એજન પૃ. ૨. ૬૬. એજન પૃ. ૧૫. ૬૭. એજન પૃ. ૧૫. ૬૮. એજન પૃ. ૧૩૭. ૬૯. નાટ્ય સ્વરૂપ પૃ. ૧૯૭.

૫

સ્વાતંત્ર્યોત્તર યુગનું નાટક વિશેનું વિવેચન

સાહિત્યમાં ઘણું પરિવર્તન આ યુગમાં આવે છે. સાહિત્ય અને વિવેચનના ક્ષેત્રમાં નવાં પ્રસ્થાન થયાં. કૃતિ, સર્જન, પ્રસ્તુતિ આદિ બાબતે સભાનતાપૂર્વકની પ્રવૃત્તિ આરંભાઈ, સ્વાતંત્ર્યોત્તર કાળમાં લખાતાં-ભજવાતાં નાટકોમાં અભિવ્યક્તિરીતિ બદલાય છે. પરંપરાગત ઢબે લખાતાં ભજવાતાં નાટકોની સમાંતરે જ આ એક નવો પ્રવાહ – નવાં સંવેદનોને નવા આકારોમાં રજૂ કરવાના પ્રયત્નો – વહેતો થયો. વિશ્વમાં ચાલતાં કલાઆંદોલનોથી પ્રભાવિત થઈ સંવેદનશીલ સર્જકોએ નવું લાગતું બધું જ ગુજરાતી નાટકમાં – સાહિત્યમાં લાવવાના પ્રયત્નો કર્યા. નાટક અન્ય સાહિત્યસ્વરૂપો કરતાં વધારે જીવતું સ્વરૂપ હોવાથી અને તેનો લેખક કે નાટ્યકાર આ રીતે સંવેદનશીલ હોવાથી નાટકમાં નવી વાત જલદી પહોંચી. અલબત્ત, જેટલી ઝડપથી આ નવાં સંવેદનો ઝિલાયાં એથી થોડા સમય માટે પણ સંવેદનો જીવાયા હોત તો કદાચ નાટકને અને સાહિત્યને પણ ચિરકાલીન પ્રતિભાઓનો લાભ મળ્યો હોત.

નાટક આમેય અન્ય સ્વરૂપો કરતાં વધારે જીવંત સમાજ સાથે ઘનિષ્ઠ રીતે સંકળાયેલું હોવાથી સમાજ પર પડતી અસરોનો પ્રતિશબ્દ મંચ પર કે નાટ્ય પર પડે જ છે. અલબત્ત, અહીં થોડું જુદું થયું. સમાજ પર જે કલા આંદોલનોની ભાગ્યે જ કશી અસર પડી હતી તેની અસરમાં આવીને આપણે ત્યાં તીવ્ર સંવેદનશીલતા ધરાવતા સર્જકોએ વિદેશી ભૂમિ પર જન્મેલા નિર્વેદ, અસ્તિત્વવાદ, ઍબ્સર્ડ આદિની સંવેદનાને અનુભવવા – વ્યક્ત કરવા માંડી. એ જ પ્રક્રિયામાંથી નીપજી આવેલા 'લીલા-નાટ્ય'માંથી સારા – નવા વિષય, સંકુલતા, કુંઠાને વ્યક્ત કરતા એકાંકી નાટકો નિપજી આવ્યા. જોકે હવે લાંબા નાટકોની સરખામણીમાં એકાંકી વધારે લખાય છે.

આ દરમિયાન નાટકના વિવેચનની સ્થિતિ કેવી છે ? નાટ્યવિવેચનના નવા આદર્શો ઊભા થવાની શક્યતા હોવી જોઈએ. જેમણે વિદેશી નાટ્યને ધ્યાનમાં રાખી

નાટકો લખ્યાં છે, તેમણે તેમનાં નાટકોને જોનારાએ તે નાટકોની વિવેચનાનો વિચાર કદી કર્યો જ નથી એમ જણાય છે. નાટક વિશે આ પૂર્વે જ્યંતિ દલાલ, જ્યોતીન્દ્ર દવે આદિએ જે પ્રયોગ, સિદ્ધાંત વિવેચનનો આરંભ કર્યો હતો તેમાં કશું નવું ઉમેરાવાની શક્યતા બહુ ઓછી જણાય છે. નાટક બદલાતું રહ્યું છે. તેનું નવું રૂપ આકર્ષક લાગે છે. છતાં નાટકના વિવેચકોની પાસે એ પ્રકારની સજ્જતા નથી કે નવા 'થિયેટર વિધાન'ને સમજી-સમજાવી કે તેના વિવક્ષિત અર્થને પામી-પમાડી શકે. પરિવર્તનોને સમજવા માટે તે તે વિષયને સમજવાની તૈયારીવાળા સમીક્ષકો ઓછા છે. હવેનાં નાટકો સજ્જતા માગે છે ત્યારે સમીક્ષક પાસે તૈયારી જ નથી. એ જ પરાપૂર્વની ચાલી આવતી પદ્ધતિએ – સાહિત્યિક માપદંડે જ તે નાટકને મૂલવે છે.

અલબત્ત, 'સ્વાતંત્ર્યોત્તર યુગમાં નાટ્યવિવેચનની બે ધારાઓ વહે છે, એક છે જે પરંપરાગત ઢબે કૃતિલક્ષી, પ્રતકેન્દ્રી સાહિત્યિક રીતે મૂલ્યાંકન કરે છે, અને બીજી ધારા ભજવાતા નાટકને ભજવણીને કેન્દ્રમાં રાખે છે. કેટલાક સમીક્ષકો બંને વિચારને સાથે રાખીને ચાલે છે. આધુનિક સંવેદનાએ સાહિત્ય અને નાટકના ક્ષેત્રને પ્રભાવિત કર્યું પણ વિવેચન – એમાં નાટ્યવિવેચન પર તેની અસર જણાતી નથી. સુરેશ જોષી આદિએ ટૂંકી વાર્તા, નવલકથા કે કવિતા વિવેચન વિશેષ પ્રભાવક અસર જન્માવી પરંતુ નાટ્યવિવેચને તેમણે સ્પર્શ ભાગ્યે જ કર્યો છે. નાટ્યવિવેચન આમેય આરંભકાળથી જ ઉપેક્ષિત રહ્યું છે તેના કારણે નાટ્યવિવેચકો આપણને ભાગ્યે જ મળશે.'

આ સ્વાતંત્ર્યોત્તરકાળમાં નાટક વિશેના વિવેચનમાં થોડુંક પરિવર્તન અવશ્ય આવે છે. ગૃહિતો, હેતુ બદલાય છે. નાટક બદલાયું, તેની પ્રસ્તુતિનાં ધોરણો બદલાયાં, નવી રીત, નવા વિષયો, નવી સંવેદના, જુદા જ અભિગમોથી નાટક વ્યક્ત થવા માંડ્યું. ભલે આ બધી જ નવાઈમાં આપણા સ્વદેશના મૂળભૂત પ્રશ્નોની અસર નહોતી. છતાં નાટકને વિદેશી વિચારો અને પ્રયોગોથી શણગારવાના પ્રયત્નો આપણા નાટ્યકારો આ સમય દરમ્યાન કરે છે. 'ઍબ્સર્ડ' આપણામાં ભળે છે, જોકે રંગભૂમિ પર સિદ્ધ થતું નથી. આપણે રંગભૂમિ અને નાટક વચ્ચેની ખાઈ હજી પૂરી શક્યા નથી. રંગકર્મીઓ અને નાટ્યકારોએ પણ 'ટીમવર્ક' પેઠે કામ કરવાના પ્રયત્નો બહુ ઓછા દાખલામાં કર્યા છે. નાટક જ ભજવાય છે પણ હવે દીર્ઘ નાટકો નથી લખાતાં. દ્વિઅંકી-ત્રિઅંકી આંગળીના વેઢે ગણાય એટલા મૌલિક નાટકો આપણને સાંપડે છે. એકાંકી લખાયાં, ભજવાયાં પણ ખરાં છતાં નાટ્ય વિવેચકની કે સમીક્ષકની હરયુગ જેમ જ અહીં પણ પ્રતીક્ષા રહી છે.

ધીરુભાઈ પ્રેમશંકર ઠાકર (૧૯૧૮)

'નાટ્યકલા'માં નાટક વિશેનાં પાંચ વ્યાખ્યાનો સંગૃહીત કર્યાં છે. નાટક વિશે

તેમણે સૈદ્ધાંતિક – તાત્ત્વિક ચર્ચા-વિચારણા કરી છે. ભજવાતાં નાટકોની સમીક્ષા તેમની પાસેથી નથી મળતી. ધીરુભાઈ ઠાકર 'નાટ્યકલા'માં નાટકની ઉત્પત્તિ આરંભ કરીને રજૂઆત સુધીનો તેનો વિકાસ ક્રમ આલેખે છે. સાથે નાટક અને શિક્ષણ, નાટક અને સમાજ આદિ પ્રશ્નો વિશે ચર્ચા કરે છે. તેઓ માને છે કે નાટક મંચ પર જ પૂર્ણતા પામતું સ્વરૂપ છે. સાહિત્યથી એ માત્ર એક જ વાતે અલગ પડે છે અને તે છે ક્રિયાને પ્રેરતો શબ્દ. નાટકના સાહિત્ય સ્વરૂપને તેમણે મહત્ત્વનું ગણ્યું છે. અભિનયને એ વિશેષ આવશ્યક મહત્ત્વનો માને છે.

'નાટ્યકલા'માં સંગૃહીત થયેલાં પાંચ વ્યાખ્યાનોમાં નાટકનો સાહિત્ય અને શિક્ષણ સાથે સંબંધ તથા પ્રવૃત્તિ તરીકે ત્રણેનો પરસ્પર સંબંધ કેવો છે તે સમજાવવાનો ઉપક્રમ પહેલા પ્રકરણમાં કર્યો છે. 'નાટક અને લેખક' એ બીજા પ્રકરણમાં નાટકના સાહિત્યસ્વરૂપનો વિકાસ એ નાટ્યલેખન બાબતની અપેક્ષાઓની ચર્ચા કરી છે. ત્રીજા પ્રકરણ 'નાટક અને દિગ્દર્શક'માં રંગભૂમિ પર નાટ્ય નિર્માણ માટે દિગ્દર્શક શું શું કરવું પડે છે તેનો ખ્યાલ આપ્યો છે. 'નાટક અને નટ' એ ચોથું પ્રકરણ નટની ગુણવત્તા અને અભિનયના વિવિધ પ્રકારો તથા સંપ્રદાયોનો પરિચય કરાવે છે. છેલ્લા 'નાટક અને પ્રેક્ષક'માં પ્રેક્ષકની યોગ્યતા, નાટકના કક્ષાભેદ અને નાટ્યપ્રયોગ પરીક્ષા આદિ બાબતોની ચર્ચા કરે છે. આ પાંચેય પ્રકરણોમાં માત્ર તાત્ત્વિક ચર્ચા જ નથી પરંતુ દૃષ્ટાંતરૂપે સંસ્કૃત, ગુજરાતી અને અંગ્રેજી નાટકોની રસપ્રદ ઘટનાઓ પણ આવે છે.

'નાટ્યકલા'નાં પાંચ પ્રકરણોમાં ધીરુભાઈ ઠાકરે નાટકને સમજવા – સમજાવવા સર્વાંગી સમીક્ષા કરી છે. નાટક માટે નટ-પ્રેક્ષક કેટલા મહત્ત્વના છે તેની વાત કરી છે પરંતુ નાટક અને સમાજ કે શિક્ષણનો સંબંધ શું છે કે શું હોવો ઘટે તેની ચિંતા તેમણે પહેલા પ્રકરણમાં કરી છે. 'નાટકની તાલીમથી આત્મશ્રદ્ધા સાથે વિચાર, વર્તન ને વાણીની શિસ્ત આવે છે.'[1] નાટક દ્વારા શિક્ષણ અપાય તો તે વધારે અસરકારક રહે છે તેમ માને છે. બીજા પ્રકરણમાં નાટક અને રંગભૂમિને લગતા કલાસિદ્ધાંતોનો વિચાર કરે છે. આલેખ-પ્રત-નાટ્યલેખ વિના નાટકની શક્યતા કેટલી ? એ પ્રશ્નની સાથે જ નાટકમાં શબ્દના મહત્ત્વની ચિંતા વિવિધ વિદ્વાનોનાં અવતરણઓ સાથે કરે છે. નાટ્યકલાના નિષ્ણાત એડ્વન ગાર્ડન ક્રેગને નોંધે છે 'મારે નાટક માટે લખાણની જરૂર નથી.' ધી આર્ટ ઑવ ધી થિયેટર નામના પુસ્તકમાં નાટકનું માધ્યમ શબ્દ નથી, ક્રિયા છે, એ મતલબનું વિધાન ક્રેગનું છે. એનો અર્થ એ થયો કે નાટક માટે શબ્દ એ આવશ્યક નથી. ક્રેગ કહે છે કે 'શબ્દના સાધન વિના, કેવળ ક્રિયાના માધ્યમે મારે જે અભિનિત કરવું છે તે કરી શકીશ'[2] 'થિયેટરની ભાષા'નો આ આખોય વિવાદ છે. જોકે ધીરુભાઈ ઠાકર તો ક્રેગના વિચારને વ્યક્ત

કર્યા પછી સ્પષ્ટ કરે છે. 'નાટ્યકલાનો સંતર્પક આનંદ તો શબ્દ નાટકથી જ અનુભવાય'[૩] નાટકમાં શબ્દથી આરંભાયેલી આ ચર્ચા નાટકનાં અન્ય ઘટક તત્ત્વો વિશે નાટકના સાહિત્ય, સ્વરૂપ વિશે નાટકની મર્યાદાઓ વિશે વિગતે ચર્ચા કરે છે. નાટકની અન્ય સ્વરૂપો સાથે તુલના કરી છે. નાટ્યલેખકે કેવાં પાત્રો, પરિસ્થિતિ ઘડવી જોઈએ તેના વિશે ચર્ચા કરી અંતે અફસોસ અને આશા વ્યક્ત કર્યાં છે. 'નાટકના જેવું દારિદ્ર્ય ગુજરાતી સાહિત્યમાં બીજું એકેય સ્વરૂપનું નથી.'[૪] સુધરશે ને સમૃદ્ધ થશે તેવી આશાય વ્યક્ત કરી જ છે. 'નાટક અને દિગ્દર્શક' એ પ્રકરણમાં દિગ્દર્શકોની શૈલી વિશે પરિચય આપ્યો છે. નાટક ઉપર પહેલાં લેખકોનો પ્રભાવ હતો ને પછી સર હેનરી ઈરવિંગ ઓગણીસમી સદીમાં આવે છે. નાટ્યકથા અને રંગતંત્ર વચ્ચેનો સંબંધ સમજાવનાર એ પહેલો દિગ્દર્શક, ત્યાંથી આરંભીને ધીરુભાઈ દિગ્દર્શકના કાર્યને વિશે વિસ્તૃત રીતે ચર્ચા કરે છે. આરંભના દિગ્દર્શકોનો તબક્કાવાર ઇતિહાસ ટૂંકમાં તેમણે આપ્યો છે. સંસ્કૃત અને ગુજરાતી નાટકમાં દિગ્દર્શકની ભૂમિકા ક્યારે કેવી રીતે શરૂ થઈ તેની પણ સરસ ચર્ચા અહીં કરી છે. દિગ્દર્શનના ક્ષેત્રમાં જે વૈચારિક પરિવર્તનો આવ્યાં તેની સાથે નાટક અને રંગભૂમિને થતા લાભની – નુકસાનની ચર્ચા અહીં કરી છે. સ્તાનિસ્લાવસ્કી, એન્તની આર્તૃ, બર્તોલ્ટ બ્રેખ્ત જેવા ભિન્ન વિચારસરણી ધરાવતા દિગ્દર્શકોના વિચારને સ્પષ્ટ કરીને દિગ્દર્શકનું કાર્ય અને ચરિત્ર કેવું હોવું જોઈએ તે નક્કી કરવાનો પ્રયત્ન તેમણે કર્યો છે. નાટકના પ્રયોજનને સુપેરે જે ઉજાગર કરી આપે તે ખરો દિગ્દર્શક. સાચું અર્થઘટન કરવું અને કરાવવું તે દિગ્દર્શકનું કામ છે. આજની પ્રયોગશીલ રંગભૂમિ પર દિગ્દર્શક પોતાના ફળદ્રુપ ભેજાથી અનેક પ્રકારના પ્રયોગો કરે છે. તેમાં પ્રેક્ષાગાર અને રંગમંચ એકાકાર થઈ જાય, પ્રેક્ષકોને ભાગ લેતા કરે તેવી બાની તત્કાળ પ્રયોજાય, ચારે બાજુ પ્રેક્ષકો હોય અને વચ્ચે રંગમંચ હોય, દશ્ય રચના વગર સપાટ રંગમંચ પર કેવળ પ્રકાશની મદદથી અસરકારક ભજવણી થાય...' આદિ પ્રયોગો વિશે વાત કરે છે. દિગ્દર્શકની સૂઝ, સમજ અને પ્રયોગ કે નવું કરવાની તૈયારી મુજબ નાટકને પણ ઘણી મુક્તિ મળે છે. દિગ્દર્શકના કાર્યક્ષેત્રની વિગતે વાત કરી છે. 'નાટક અને નટ'ના આરંભમાં જ ભરતે આપેલી અભિનયની વ્યાખ્યા આપી છે. નાટ્ય શાસ્ત્ર પ્રમાણે અભિનયના જે ચાર પ્રકાર છે તેની ચર્ચા કરી તેનું આધ્યાત્મિક અર્થઘટન પણ કર્યું છે. 'નટે પ્રથમ વિવેક કેળવવાનો છે કળાકારની સ્થિતિ તાટસ્થ્યપૂર્ણ તન્મયતાની હોય છે' એમ કહીને અભિનયના પ્રકારો વિશે ચર્ચા કરે છે. પ્રતિનિધાનમૂલક અભિનય, વાચિક અભિનય – જેમાં નાટકને શ્રાવ્યકાવ્ય ગણીને જ તેની માવજત થાય છે અને 'મૂક અભિનય' જેમાં વાણી નહીં માત્ર આંગિકનો આધાર લેવામાં આવે છે.'

આ ત્રણે સંપ્રદાયની સમજ આપ્યા પછી એક વિવાદગ્રસ્ત મુદ્દો છેડે છે. વાચિક વિના જો અભિનય થઈ શકતો હોય તો 'આહાર્ય' વિના તો કેમ થાય ? અભિનયમાં વેશભૂષા, મેકપ, રંગભૂષા, વસ્ત્રપરિધાન આદિ વિના અભિવ્યક્તિ કરી શકાય છે તે બદલ સરકારે નાટકો ભજવીને સાબિત કરી દીધું છે. અહીં ધીરુભાઈ ઠાકર કહે છે કે 'આહાર્યની માફક વાચિકનો સદંતર ત્યાગ થઈ શકતો નથી. કેવળ મૂક અભિનયનો આશ્રય લેનાર નાટકની એક જ બાજુ હલનચલન અને આંગિક ચેષ્ટાઓ પર જ ભાર મૂકે છે. તે નૃત્યને માટે વધુ અનુકૂળ છે. વાચિક-આંગિકના અદ્વૈતમાંથી જ આદર્શ નાટ્યનિર્માણ થાય છે એ ભૂલવું ન જોઈએ'[૫] સ્તાનિસ્લાવસ્કીના નાટ્યસિદ્ધાંતોને આધારે આગળની ચર્ચા તેમણે વિકસાવી છે. આ પ્રકરણમાં નટની સજ્જતાનાં લગભગ બધાં અંગોનો વિચાર તેમણે કર્યો છે. બાકી રહે છે તે આહાર્ય અભિનય : તેના વિશે તેમણે કહ્યું છે કે 'તે મારા ક્ષેત્રની અને સજ્જતાની પણ બહાર છે અને આ યોજનામાં પ્રસ્તુત પણ નથી'[૬] પાંચમા પ્રકરણમાં 'નાટક અને પ્રેક્ષક'માં 'પ્રેક્ષક એ નાટ્યપ્રયોગમાં બહુ મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે, એ ચેતનાનો ધબકાર ઝીલતો સામેનો છેડો છે.'[૭] પ્રેક્ષકનું મહત્ત્વ અતિ ઘણું છે એમ માને છે. 'નાટ્ય દર્પણ'માં 'પ્રેક્ષકોને નચાવે તે નાટક' એવી નાટકની વ્યાખ્યાથી સિદ્ધ થાય છે કે નાટક એ પ્રેક્ષકો માટે છે એમ કહ્યા પછી પ્રેક્ષકે કેળવવાની શક્તિ વિશે અને સજ્જતા વિશે વિગતે ચર્ચા કરે છે. નાટક પ્રેક્ષક વિના શક્ય નથી એમ તેઓ માને છે તે યોગ્ય જ છે. પ્રેક્ષકોના વિવિધ પ્રકારો તેમણે ગણાવ્યા છે તેમાં એક તો નાટ્યવિદ્, નાટકના રસમાં ખેંચાતો વર્ગ અને ત્રીજો સંઘર્ષાત્મક ક્રિયામાં જ રસ ધરાવતો. આમ પ્રેક્ષક તો અનેકવિધ હોવાના નાટકની સાથે – નટ સાથે પ્રેક્ષકનો જીવંત સંબંધ હોવાથી બન્ને પરસ્પર પર પ્રબળ અસર છોડી જાય છે.

પ્રેક્ષક-નટના સંબંધની ચર્ચા કરતાં જ તેમણે નાટ્યવિવેચક વિશે પણ વાત કરી છે. આપણી રંગભૂમિની નબળાઈનું એક મહત્ત્વનું કારણ તેમણે નાટ્યવિવેચન નથી તેને ગણ્યું છે. 'આપણી થિયેટર પ્રવૃત્તિ નબળી રહી તેનું એક કારણ તટસ્થ નિષ્ણાતો દ્વારા નાટ્યવિવેચન થયું નથી તે છે.'[૮] નાટ્યવિવેચન થાય છે તોપણ મહદ્અંશે પ્રત-આલેખની સમીક્ષા પૂરતું સીમિત હોય છે. ધીરુભાઈ ઠાકરે પણ કેટલાક ગ્રંથાવલોકન આપ્યાં છે. 'નાટ્યકલા'માં પણ તેમણે ખરેખર તો સિદ્ધાંતવિવેચન જ આપ્યું છે. આ પુસ્તક એ રીતે પાઠ્યપુસ્તકની ગરજ સારે તેવું છે.

ચુનિલાલ મડિયા (૧૯૨૨-૧૯૬૮)

'ગ્રંથગરિમા'માં ૧૫ લેખો – નાટ્યવિષયક – કર્યા છે. 'નાટક ભજવતાં પહેલાં' એ નાટ્યતાલીમને લગતી પરિચય પુસ્તિકામાં આઠ મુદ્દામાં નાટ્યવિચારથી

આરંભી મંચ પર પ્રસ્તુતિ સુધીની કાર્યવાહીનું માર્ગદર્શન કર્યું છે. 'ગ્રંથગરિમા' આમ તો મહદ્ અંશે ગ્રંથાવલોકનોનો ગ્રંથ છે. સાહિત્ય વિષયક અન્ય લખાણોની સાથે તેમણે કેટલાંક નાટકો અને એકાંકી વિશે સમીક્ષા કરી છે. 'ફાંકડો ફિતુરી' લેખમાં 'શર્વિલક' નાટક વિશેની સમીક્ષા છે. 'શર્વિલક' ચુનિલાલ મડિયાને 'નવી બૉટલમાં જૂનો દારૂ' જેવું લાગ્યું છે. તેઓ માને છે કે 'નાટકના વસ્તુને નવો ઘાટ આપવામાં લેખકે અસાધારણ હિંમત દાખવી છે. તો સાથોસાથ એની રજૂઆતમાં પણ હજી વિશેષ અરૂઢ બનીને, અર્વાચીન તખ્તાની જરૂરિયાતોને અનુલક્ષીને વિવિધ અંકો અને દૃશ્યોનું સંયોજન કર્યું હોત તો આપણી ગરીબડી ગુજરાતી રંગભૂમિને એક સમૃદ્ધ અભિનેય નાટક સાંપડી રહેત.'[૯] 'શર્વિલક' નાટકની અભિનેય આવૃત્તિની આવશ્યકતા તેમણે જોઈ છે. 'મહાન નાટકો માટે સમર્થ સામગ્રી' એ લેખમાં ચુનિલાલ વર્ધમાન શાહના 'દેવનર્તકી'ના લેખક પાસે ઘણી બધી લેખનસામગ્રી છે તે કરીને મહાન નાટકો લખવાનું ઉત્તેજન આપે છે. તેમની એક નવલકથા 'રૂપમતી'ને શશીકાન્ત નાણાવટીએ નાટ્યદેહ આપ્યો હતો આથી એ પ્રકારનાં સહલેખનનો પ્રયોગ ગુજરાતી રંગભૂમિને ઉપકારક થઈ પડશે તેમ માને છે. 'ડાબા હાથની દડાફેંક'માં રા. વિ. પાઠકના 'કુલાંગાર' નાટ્યસંગ્રહની સમીક્ષા છે. જેમાં ત્રણ મૌલિક નાટકો અને અન્ય અનૂદિત કૃતિઓ છે. 'કુલાંગાર'માં આ મૌલિક નાટ્યરચનાઓમાં લેખકની સઘળી શક્તિઓ અને મર્યાદાઓ જોવા મળે છે. ચુનિલાલ મડિયા 'તખ્તાના પ્રત્યક્ષ કે સક્રિય પરિચયની કર્તામાં વારંવાર વરતાતી ઊણપ પણ નિભાવી જ લેવી રહી' એમ કહ્યા પછી પણ ઘણી અશક્યતાઓ નાટકોમાં જણાતી હોવા છતાં પણ 'કુલાંગાર'ની કૃતિઓને તો એક હળવા હાથની સિદ્ધહસ્તતા તરીકે જ મૂલવવી રહી કે 'કુલાંગાર'ની કૃતિઓ કર્તાના ડાબા હાથની દડાફેંક હોવા છતાં એ હાથ પણ એક કાબેલ ખેલાડીનો છે એની પ્રતીતિ આ પુસ્તકનાં પાને પાને થયા જ કરે છે' જેવાં વિધાનો કઈ રીતે કરી શકાય તે અમને સમજાતું નથી.

'બે તોફા ફારસ'માં 'હોહોલિકા' અને 'મૂંગી સ્ત્રી' એ બે નાટકો વિશેની સમીક્ષા છે. ફારસપ્રહસન આપણી ભૂમિ પર પણ ઘણાં સારાં થઈ શકે છે તે નોંધ કરી ચુનિલાલ મડિયા ચંદ્રવદન મહેતાનાં આ બે નાટકો વિશે વાત કરે છે. તેમાં નાટક વિશેની તેમની સમજ જાણવા જેવી છે. 'નાટક એટલે જ નકલ, ખોટી વસ્તુ, બનાવટ, અભ્યાસ', 'મેક-બિલીવ' જે સાચું નથી એ સાચું હોવાનાં મનમનામણાં. મૂળજી આશારામ નામના શ્રીમાળી બ્રાહ્મણને માળવાના ધણી ભર્તૃહરિ તરીકે ઠસાવવાનો પ્રયત્ન. આ નકલના પ્રયત્નમાં ખોટું જેટલે અંશે સાચું – એટલે કે સંભવિત – બનાવી શકાય એટલે અંશે એ નાટ્યકાર કે અદાકાર સફળતાના ગુણ

મેળવી શકે.[૧૦] 'હોહોલિકા' અને 'મૂંગી સ્ત્રી' એ બે વિશેનું અવલોકન અહીં મળે છે. 'દેવદ્વારે'માં ટી. એસ. એલિયટના 'મર્ડર ઈન ધ કેથડ્રલ' નાટકના પ્રયોગની સમીક્ષા છે. આ નાટકની પ્રસ્તુતિ વિશિષ્ટ રીતે થઈ હતી તેની પત્રના રૂપમાં નોંધ કરી છે. સ્ટેજ અને ઓડિટોરિયમમાં કશો ભેદ નહીં. પાત્રો પણ પ્રેક્ષકો – પચાસેકની વચ્ચેથી જ રસ્તો કરીને આવે તેવી યોજના હતી. નાટકની પ્રસ્તુતિ અરૂઢ શૈલીની અને આકર્ષક હતી. ટી. એસ. એલિયેટના 'ધ કોન્ફિડેન્શ્યલ ક્લાર્ક' એ પદ્યનાટક વિશેનું અવલોકન 'રહસ્યમંત્રી' એ શીર્ષકવાળા લેખમાં મળે છે. આ નાટક વિશે તેમનો મત આવો છે – નાટક તરીકે આ કૃતિ કંટાળાજનક – બલકે નીરસ છે. ફારસની કક્ષાના નાટ્ય માળખા પર લાદવામાં આવેલો ચિંતનભાર ઉભડક રહી ગયો છે.[૧૧]

આ ઉપરાંત લોર્કાના 'ધ હાઉસ ઑફ બર્નાડો આલ્બા', આર્થર મિલરના નાટક 'ડેથ ઑફ એ સેલ્સમેન', ઓ'નિલનું 'ધ આઈસમેન કમેથ' આદિ વિદેશી નાટકોનાં અવલોકનો સાથે 'બિન્દુનો કીકો' – શરદબાબુ, 'ઘરકૂકડી – ઉમેશ કવિ, 'શરતના ઘોડા' – યશવંત પંડ્યા તથા 'વરઘોડો' – ઇન્દુલાલ યાજ્ઞિકની કૃતિઓની ચર્ચા તેમણે કરી છે. એકાંકીનાં પહેલાં પચ્ચીસ વર્ષના વિકાસની આનુપૂર્વી પણ તેમણે આપી છે.

ચુનિલાલ મડિયા મોટાભાગે ગ્રંથાવલોકન કરે છે. પરંતુ કેટલાંક નાટકો એવાં છે જેની ભજવણી વખતે તેઓ હાજર છે ને તેના વિશે તેમણે નોંધ કરી છે. તેમની સમીક્ષા કરવાની પદ્ધતિ જુદી છે. નાટક વિશેની આવશ્યક બાબતો વિશે નોંધ કરી પછી પોતાનો મત આપે છે. પરંતુ અહીં એક વાત પણ નોંધવી જોઈએ કે રા. વિ. પાઠક, ઉમાશંકર આદિનાં નાટકો વિશેની સમીક્ષામાં તેમણે મર્યાદાઓ ને વિશેષતા કરતાં હળવી ગણી ધ્યાનમાં નથી લીધી અથવા બે પ્રકારનાં વિધાનો કર્યાં છે. નાટક અને રંગભૂમિ વિશે તેઓ સ્પષ્ટ સમજ અવશ્ય ધરાવે છે.

'નાટક ભજવતાં પહેલાં'માં તેમણે ભજવણી પૂર્વેની તૈયારી અને તાલીમ સંબંધી માર્ગદર્શનની ચર્ચા કરી છે. તેમાંય નાટકના વિચારથી માંડીને, રંગમંચ, નાટકશાળાની શોધ, તખ્તાની રચના, પડદાની પસંદગી, પડદાનું પોત અને તક્તો સપાટ સારો – જેવા મુદ્દાઓમાં તેમણે રંગમંચ અને તેની આનુષંગિક બાબતો વિશે ટૂંકમાં પણ વિશદ ચર્ચા કરી છે. 'સન્નિવેશ અથવા સેટની રચના'માં તેમણે તખ્તાની સમગ્ર રચનાને ચિત્ર દ્વારા સ્પષ્ટ કરી છે. એવા તખ્તા પર સેટ કઈ રીતે ગોઠવવો તેની ટેક્નિકલ – વ્યવહારુ બાબતો આલેખી છે. સન્નિવેશ સાથે જ 'પ્રોપર્ટી (સામગ્રી)ની યાદી' કઈ રીતે કરવી જોઈએ તે નોંધ્યું છે. 'વાણી, ઉચ્ચાર, સ્વરભાર' વિશેની ચર્ચા કરતાં તેમણે નાટકની ભાષા વિશે સ્પષ્ટતા કરી છે કે 'રોજિંદા જીવનની

ભાષા કે ઉચ્ચાર નાટકમાં ન ચાલે. અત્યંત વાસ્તવદર્શી સંવાદો પણ રંગમંચ ઉપર બોલાય ત્યારે એનાં ઉચ્ચારણ, લઢણ, આરોહ-અવરોહ બદલાઈ જાય છે. સાચું કહીએ તો તખ્તાની વાણી થોડી કૃત્રિમ કે અવાસ્તવિક તો હોય જ. એ કૃત્રિમતા જ નાટકની કલા છે. નાટ્યકલાનો ઉદ્દેશ આબેહૂબ જીવન નહિ પણ જીવનનો આભાસ ઊભો કરવાનો છે. જે ક્ષણે આ આભાસ નષ્ટ થાય એ જ ક્ષણે નાટક નિષ્ફળ જાય છે.'[૧૨] વાણી, ઉચ્ચાર અને સ્વરભાર ત્રણે બાબતો નાટકમાં કેટલી જરૂરી છે તેની સ્પષ્ટતા ઉદાહરણ સહિત આપી છે. 'હરફર અને જૂથરચના' એ મુદ્દામાં નટે તખ્તા પર કઈ રીતે ચાલવું અને કેવા સમૂહનો બનાવવા તેની સચિત્ર ચર્ચા કરી છે. તખ્તા પર ત્રણ કે ચાર પાત્રો હોય ત્યારે, અતિ મહત્ત્વનાં દૃશ્યો તખ્તાના કયા સ્થાને ભજવવાં, કઈ રીતે વધારે મહત્ત્વ સંપાદિત કરવું તેની તખ્તાના નકશા સાથે નોંધ કરી છે. 'પ્રકાશયોજના' વિશેના ખંડમાં 'કૃત્રિમ રોશનીની આવશ્યકતા'માં ધોધમાર રોશનીથી નાટક જોવાં સુગમ પડ્યાં પણ 'કુદરતી પ્રકાશમાં માણસના ચહેરામાં કે દૃશ્યમાં ઊંડાણનું જે ત્રીજું પરિમાણ દેખાય છે એ આ ધોધમાર રોશનીએ નષ્ટ કરી નાખ્યું. માનવ-ચહેરા તથા દૃશ્યો ચપટાં લાગવાં માંડ્યાં, તેથી નટ-નટીઓની મુખરેખાઓને બરાબર ઉપસાવવા માટે કેટલીક કરામતો દાખલ કરવી પડી', 'ત્રણ પ્રકારની બત્તીઓ'માં ફૂલલાઇટ, બોર્ડર લાઇટ અને સ્ટ્રીપ લાઇટ તથા વિશિષ્ટ પ્રકાશ માટે બૉક્સ લાઇટ, ફ્લડ લાઇટ, સ્પોટ લાઇટ તથા ડિમરનો ઉલ્લેખ તેમણે કર્યો છે. આમાંની અને આ ઉપરાંતની અન્ય 'બત્તીઓ' વિશે, તેના સ્થાન વિશે અને તેની 'ઇફેક્ટ' વિશે આ ખંડમાં ચર્ચા કરી છે. અહીં એમણે 'સ્પોટ લાઇટ'ના ઉપયોગની ચર્ચા કરી છે. આજે તક્તો પ્રકાશયોજનામાં ઘણો આગળ કૂચ કરી ગયો છે. પ્રકાશયોજનાથી સમયવિભાજન અને ભાવ-પ્રતિભાવની અભિવ્યક્તિમાં ધારી અસર ઊપજાવી શકાય છે. 'રંગભૂષા'ના ખંડમાં રંગભૂષાની આવશ્યકતાની વિશદ છણાવટ કરી છે. રંગભૂષામાં 'મૂળ રંગ'ની પસંદગી, 'દાઢી અને મૂછ ચોંટાડવા માટે' શું કરવું, આંખ અને નેણનો ઉઠાવ કઈ રીતે આણવો, કપાળ અને ગાલ કે પ્રકાશયોજનાથી નટ-નટીના નાકનો ઉઠાવ નથી આવતો તો તે નાકને કઈ રીતે જાળવવું – આદિની ચર્ચા કરી છે. 'નાટ્યનિર્માણ' એ ખંડમાં નિર્માતાને નાટકના નિર્માણ માટે કેટલી બાબતોનું ધ્યાન રાખવું જોઈએ તે સ્પષ્ટ કર્યું છે. નાટકની 'ભજવણી આવૃત્તિ' તેમાં પાત્રોના પ્રવેશ, વિષય, પ્રકાશની વધઘટ, નેપથ્ય સંગીત એ બધાની સૂચના તૈયાર કરવી જોઈએ. નટ-નટી અને નેપથ્ય સંભાળનારને પણ કેટલીક સંજ્ઞા 'ક્યુઇંગ' નક્કી કરવી જોઈએ, એના માટે દિગ્દર્શક – નિર્માતા વ્યવસ્થિત કોઠો તૈયાર કરે છે. અહીં 'ભારેલો અગ્નિ'ના નિર્માણનો નકશો તેમણે આપ્યો છે. પ્રોમ્પટરની કામગીરી વિશે પણ નોંધ કરી છે. અંતે તેમણે

કહ્યું છે કે દરેક કાર્યકર પોતપોતાના ભાગે આવતી સંજ્ઞા મુજબ પોતાની ફરજ બજાવશે. રૂપકાર્થમાં કહીએ તો, વૃંદવાદન જેવા આ પ્રયોગમાં એ દરેક વાદ્ય પોતપોતાને ભાગે આવતું વાદન નિષ્ઠાપૂર્વક બજાવશે – તો એક્સૂર અને એકતાન એવું આહ્લાદક સંગીત ગુંજી ઊઠશે.[૧૩]

ચુનિલાલ મડિયા નાટકની સમીક્ષાની સાથે નાટક કઈ રીતે ભજવવું તેની પૂર્વતૈયારી વિશે પણ માર્ગદર્શન કરે છે. તેમની સમીક્ષામાં સાહજિકતા છે, પરંતુ તેમને કોઈ નાટકની મર્યાદાઓ ધ્યાનમાં આવી હોવા છતાં કડક સમીક્ષા નથી કરી.

વિનોદ અધ્વર્યુ (૧૯૨૭)

'રંગલોક' અને 'નાટ્યભૂમિ' નામે બે લેખસંગ્રહ દ્વારા સમીક્ષા પ્રગટ કરે છે. નાટક સાથે તેમનો સંબંધ ઘણો જૂનો છે. 'રંગલોક'માં તેમણે 'નાટક'ના સ્વરૂપ વિકાસ અને તે દરમ્યાન રંગભૂમિ અને નાટક વચ્ચે આવેલાં સ્થિત્યંતરો વિશે ઐતિહાસિક ક્રમમાં સમીક્ષા કરી છે. રંગલોકમાં કુલ ચાર દીર્ઘ સમીક્ષાઓ છે. ગુજરાતી નાટક, નાટક – એક અંકનું, ગુજરાતી નાટકનું ગદ્ય અને ગુજરાતીમાં શેક્સપિયર. આ ચાર લેખમાં 'ગુજરાતી નાટક' એ પ્રથમ લેખમાં નાટકના સ્વરૂપનો વિકાસક્રમ આલેખ્યો છે. તેમના મતે ગુજરાતીનું પહેલું નાટક તો રણછોડભાઈ ઉદયરામનું 'જયકુમારી વિજય' જે ૧૮૬૨માં બુદ્ધિપ્રકાશમાં 'જે કોરનો જે' નામે હપ્તાવાર પ્રગટ થયું હતું તે છે. 'ગુલાબ' નગીનદાસ મારફતિયાનું પ્રગટ થાય છે ૧૮૬૨માં જ. જે કોરનો જે નાટક ૧૮૬૧માં લખાવા માંડ્યું હતું એટલે એ પહેલું કહેવું જોઈએ એવો મત તેમનો છે. રણછોડભાઈ ઉદયરામનાં નાટકોથી માંડીને ન્હાનાલાલનાં નાટકો સુધીનાં ભજવાતાં અને સાહિત્યિક નાટકો વિશે તેમણે વાત કરી છે. નાટકની પૂર્વપરંપરા, ભવાઈ આદિની ચર્ચા કરી પછી શેક્સપિયરશાઈ નાટકની સમીક્ષા કરે છે. અલબત્ત, વિનોદભાઈ નાટકને માત્ર ભજવણી પૂરતું જ મર્યાદિત નથી માનતા. એમનું માનવું એવું છે કે રંગભૂમિ પર રજૂ થતું નાટક જલદી છપાતું નથી કે તેને છપાવવાની ઉતાવળ નથી હોતી. બીજું કે રંગભૂમિ પર ભજવાતું નાટક સમકાલીન પરિસ્થિતિ સાથે અનુસંધાન રચતું રહે છે. સાહિત્યિક નાટક અને પ્રયોગ માટે જ લખાતા નાટકને આ રીતે અલગ પાડે છે. સુધારક રણછોડભાઈના પ્રભાવથી તેમની પછી પણ સતત લાંબા સમય સુધી નાટકે સુધારાનો ઉપદેશ આપ્યો. નાટકનો હેતુ જ બોધ આપવાનો થઈ પડ્યો. નાટક લખનારા લેખકો સાક્ષર નહોતા ને સાક્ષરોના નાટ્યલેખનના પ્રયત્નો રંગભૂમિ પર ભાગ્યે જ સફળતાને વર્યા હશે. સાક્ષરો અને રંગકર્મીઓના સહયોગ વિના નાટકના સ્વરૂપનો જેવો થવો જોઈએ તેવો વિકાસ થયો નહીં તેમ તેમનું માનવું છે. 'રંગભૂમિની સ્ક્રીપ્ટ્સ' અને સાહિત્યનાં નાટકો બે ભિન્ન પ્રકારો વિકસવા લાગ્યા.[૧૪] આગળ તેમણે એ પણ સ્પષ્ટ

કર્યું છે. 'રંગભૂમિના કર્તાઓ અને આ સાહિત્યિકો બન્નેનાં (નાટક વિશેના ખ્યાલ તેમ જ આશય જ જુદા હતા) આદર્શો અને રુચિતંત્ર જુદાં હતાં, આથી સાક્ષરો સાથે રંગભૂમિનો મેળ ન થઈ શક્યો.'[૧૫] રંગભૂમિક્ષમ નાટકો અને માત્ર પાઠ્ય નાટકો એવા ભેદ આરંભથી જ પડવા માંડ્યા હતા તેની તેમણે નોંધ કરી છે. કાન્ત-ન્હાનાલાલનાં નાટકો વિશે, રમણભાઈ નીલકંઠમાં રાઈનો પર્વત વિશે, તેની સાહિત્યિકતા વિશે કલામયતા વિશે વિસ્તૃત ચર્ચા ચલાવી છે. વિનોદભાઈ ન્હાનાલાલના 'મનની રંગભૂમિ પર ભજવાતાં નાટકો'થી પ્રભાવિત છે. એમણે ન્હાનાલાલનાં નાટકોમાં શેક્સપિયરનાં નાટકોની શૈલી જોઈ છે, તો બેકેટ, આયનેસ્કો આદિનાં નાટકોમાં પ્રચલિત થયેલું ઍબ્સર્ડ પણ તેમને અહીં ક્યાંક જણાય છે. તેમને ન્હાનાલાલનાં આ શ્રાવ્યનાટકો પાસેથી ઘણી અપેક્ષા છે. 'ન્હાનાલાલનાં નાટકોનો નવી રીતે અભ્યાસ કરી તેમના પ્રયોગોને અને તેમનાં નાટકોમાં વેરાયેલા થોડા છતાં મહત્ત્વના નાટ્યપ્રયોગોને નવેસરથી મૂલવવાનો પ્રયાસ જરૂરી છે. આધુનિકને કદાચ આગામી ગુજરાત નાટકોમાં, સંભવિત છે કે તેમની તરકીબો, તેમની વાક્શૈલી ઉપકારક નીવડે. શેક્સપિયરના અને ગ્રીક નાટકોનાં સફળ અનુવાદો કરવામાં તો કદાચ તે ઘણી વધુ ઉપયોગી નીવડે.'[૧૬] તે એમ પણ માને છે કે 'અવારનવાર કોરસ અને સૂત્રધાર જેવી નાટ્યપ્રયુક્તિઓ અજમાવવા છતાં અને નાટ્યપ્રયોગનો બધો દેખાવ ઊભો કરવા છતાં એકંદરે તો, થોડાક નોંધપાત્ર અપવાદો બાદ કરતાં ન્હાનાલાલનાં નાટકો – કાવ્યો તરીકે જ સ્વીકાર પામ્યાં છે. અલબત્ત, તે ગુજરાતી નાટકોના એક વિશિષ્ટ પ્રકાર જરૂર બની રહ્યાં છે.[૧૭]

'મુનશી'જી જેવાને હાથે... ગુજરાતનાં રંગક્ષમ નાટકોમાં સાહિત્યમાં કેવળ સાહિત્યિક નહીં એવાં નાટકો ઉમેરાય છે. નાટ્યસામગ્રી નાટ્યતત્ત્વ અને નાટ્યાત્મક પરિસ્થિતિની તેમજ નાટ્યશૈલીની વિશિષ્ટ સ્વભાવજન્ય સૂઝ મુનશીમાં છે તેથી તે કુશલ શિલ્પી તરીકે પ્રગટ થાય છે. તેમનાં નાટકોનું સ્વરૂપ જ બાલીવાલા અને રણછોડભાઈ કે વાઘજીભાઈ, ડાહ્યાભાઈ અને જૂની રંગભૂમિને 'જૂની નથી' બનાવી મૂકે છે. મુક્તતા અને સુશ્લિષ્ટતા, કથયિતવ્યની સમાજલક્ષિતા અને કૃતિની કલાત્મકતા, પાત્રોની વાસ્તવિકતા અને વિશિષ્ટતા, નાટકોની રંગક્ષમતા અને સાહિત્યિક ગુણવત્તા તેમ જ પ્રવર્તમાન રંગભૂમિની રીતિઓનો ઉપયોગ અને છતાં નવી રંગભૂમિની સ્થાપના આ સૌ મુનશીમાં એક સાથે પ્રાપ્ત થાય છે. આ દૃષ્ટિએ મુનશી ગુજરાતી નાટકના અને રંગભૂમિના સ્વરૂપવિકાસનું સીમાચિહ્ન બની રહે છે[૧૮] મૂળ રંગભૂમિનો આરંભ મુનશીથી જ માત્ર નહીં પરંતુ ચંદ્રવદન મહેતાના પ્રયત્નો પ્રયોગો-આંદોલનોથી પણ થયો છે. ચંદ્રવદન મહેતા પ્રવર્તમાન રંગભૂમિના ગુણદોષ જાણે છે અને તેનાથી ઉફરા ચાલી ગુજરાતને નવી રંગભૂમિ આપે છે.

નવી રંગભૂમિ અવેતન, વ્યવસાયી-વેતનીય એમ બંને 'લેવલે' ચાલે છે. ચંદ્રવદન મહેતાના સંનિષ્ઠ પ્રયત્નો રંગભૂમિને માંડવામાંથી હૉલમાં લઈ આવે છે. ચન્દ્રવદન મહેતાથી રંગભૂમિ અનેક રીતે અનેક અર્થમાં બદલાઈ છે. વિનોદ અધ્વર્યુ એ પછી ર. વ. દેસાઈ, પ્રાગજી ડોસા, ગુણવંતરાય આચાર્ય, ધનસુખલાલ મહેતા, ગુલાબદાસ બ્રોકર, મૂનિલાલ મડિયા, નંદકુમાર પાઠક, બચુભાઈ ટાંક, અનંત આચાર્ય, યશોધર મહેતા અને પન્નાલાલ પટેલ જેવા લેખકોની માહિતી આપે છે. રઘુવીર ચૌધરી, શિવકુમાર જોશી આદિનાં રંગભૂમિક્ષમ નાટકોની કે શ્રીધરાણીનાં નાટકોની, જ્યંતિ દલાલની ચર્ચા કર્યા પછી નવાં આધુનિક નાટકોની નોંધ કરે છે.

તેમના આ લેખમાં નાટકના સ્વરૂપના આરંભ અને વિકાસનું આલેખન છે.'રંગભૂમિ' અને 'નાટક'ની ભિન્નતાને તેમણે જોઈ છે. તેના કારણો પણ શોધ્યા છે. અલબત્ત, નાટકના સ્વરૂપ વિશે કે તેની રંગભૂમિક્ષમતાનાં આવશ્યક તત્ત્વો વિશે ચર્ચા કરતા નથી. તેમનો આશય નાટકના સાહિત્યસ્વરૂપનો વિકાસક્રમ આલેખવાનો રહ્યો છે તેમ જણાય છે, કે પછીના લેખમાં 'નાટક એક અંકનું'માં એકાંકી નાટ્યસ્વરૂપની શરૂઆત અને તેનો આરંભ કરનાર યશવંત પંડ્યા, બટુભાઈ ઉમરવાડિયા પૂર્વે પણ પારસી એકાંકી નાટકોથી એકાંકીનો આરંભ થયો છે એવી એકાંકીની પૂર્વપરંપરાની-સર્વસંમત વિગતો આપી તેના વિકાસના ત્રણ તબક્કાઓ પાડીને ઐતિહાસિક ક્રમમાં મૂકી આપે છે. પારસી એકાંકીઓ અને બટુભાઈ, યશવંત પંડ્યાથી તેનું પહેલું પ્રસ્થાન ઉમાશંકર, જ્યંતિ દલાલ, ચંદ્રવદન મહેતા પાસે પહોંચતાં બીજુંને ત્રીજું પ્રસ્થાન આધુનિક સંવેદના વ્યક્ત કરતા મધુ રાય, લાભશંકર ઠાકર, શ્રીકાંત શાહ, ચિનુ મોદી આદિનું છે. આ પ્રસ્થાનત્રયીની વિશ્લેષણાત્મક રીતે સમીક્ષા કરી છે. ત્રણેય તબક્કાઓનો વલાતગાહી અભ્યાસ તેમના આ લેખમાં જણાય છે. અલબત્ત, એકાંકીની તખ્તાલાયકી વિશે અહીં કોઈ સ્પષ્ટતા તે કરતા નથી. એકાંકી સ્વરૂપની દૃષ્ટિએ કેવી રીતે વિકસ્યું તેની વિગતે ચર્ચા કરી છે. સર્જકે સર્જકે અને સમયે સમયે નવા પ્રભાવ ઝીલી નવી સંવેદના પ્રગટાવતા આ સ્વરૂપ વિશે ઘણી આશા-અપેક્ષાઓ જીવતી રાખી છે.

'ગુજરાતી નાટકોનું ગદ્ય' ગદ્ય અને ભાષાનો ભેદ સ્પષ્ટ કરે છે. એલિયટને ટાંકીને કહે છે કે 'ભાષા કવિકર્મથી સંસ્કાર પામીને જ કલામાં સાહિત્યમાં ગદ્યમાં રૂપાંતરિત થાય છે'.[૧૯] નાટકોનું ગદ્ય એ લેખમાં ખરેખર તો તેમણે નાટકની ભાષાની જિકર કરી છે. 'નાટકની ભાષાએ વાસ્તવિકતા – સ્વાભાવિકતાની ભ્રાન્તિ ટકાવી રાખીનેય કલાત્મક બનવાનું છે.' એમ કહી નાટકની ભાષા ગદ્યને સમજવા જૂનાં નાટકોના ગદ્ય અને રંગભૂમિ પર ભજવાતાં નાટકોના ગદ્યની તુલનાત્મક દૃષ્ટિએ તપાસ કરે છે. નાટક એ કપરી કલા છે. નાટકને તો એક સાથે બે ભૂમિકા પર

રમવાનું છે, વાસ્તવિકતા અને અવાસ્તવિકના (કલાત્મક). સાહિત્ય અથવા નાટ્ય કલાકૃતિ તરીકે નાટકમાં આગવી અને અપૂર્વ 'સૃષ્ટિ' તો રચવાની છે જ, કિંતુ તે સાથે એ સૃષ્ટિની 'અદ્ભુતતા' અથવા 'અસાધારણતા'નું ગોપન કરીને એ સૃષ્ટિ જાણે આપણી આસપાસની રોજિંદી વાસ્તવિક સૃષ્ટિ જ છે એવી ભ્રાન્તિ સતત ટકાવી રાખવાની આવશ્યકતા કદાચ નાટકમાં વરતાય છે એટલી અન્યત્ર વરતાતી નથી.[20] નાટકના ગદ્યનો વિકાસ આરંભથી લઈને ઉમાશંકર, જયંતિ દલાલનાં નાટકોના ગદ્ય સુધી કેવોક થયો છે તે અને સાથે નાટકની અને રંગભૂમિની ભાષા કેવી હોવી જોઈએ કે કેવી હતી તેની સમીક્ષાત્મક નોંધ અહીં તેમણે કરી છે. આ લેખમાં ધંધાદારી રંગભૂમિનું ગદ્ય અને સાહિત્યિક પાઠ્ય નાટકોના ગદ્યની તુલના પણ તેમણે કરી છે. નાટકની ભાષા ગદ્ય, લોકબોલીનો વિનિયોગ, ભાષાને બદલવા થયેલા પ્રયોગો આદિનો વિગતપૂર્ણ આલેખ આપે છે. અલબત્ત, નાટકના ગદ્યના વિકાસથી એ આશ્વસ્ત નથી. 'રણછોડભાઈથી આજપર્યંતનાં નાટકો જોતાં ગુજરાતી નાટકોના ગદ્યની વિકાસ રેખાનો પરિચય થાય છે પણ આપણે ત્યાં કાવ્યે નાટ્યાત્મકતા સાધી છે તેટલી હજુ નાટકે કાવ્યમયતા સાધી નથી. રંગભૂમિ અને સાહિત્ય બન્નેનો યોગ જેમાં ઉત્તમ રીતે સધાયો હોય એવી નાટ્યકૃતિની હજી આપણે રાહ જોઈએ છીએ.'[21]

વિનોદ અધ્વર્યુ નાટકના ગદ્યની ચિંતા કરે છે. ત્યારે તે રંગભૂમિની ભાષા કે ગદ્ય છે કે કેમ તે વિશે વિચાર કરતા નથી. 'શબ્દ' જ મહત્ત્વનો છે તેમ માને છે. ખરેખર તો રંગભૂમિની ભાષા એ ઘણો વિવાદ ખમે એવો મુદ્દો છે. અહીં વિનોદભાઈએ ભાષા કે ગદ્ય રંગભૂમિને ઉપકારક કઈ રીતે બને છે કે બનવી જોઈએ તે વિશે ચર્ચા કરવી આવશ્યક હતી. તેઓ નાટકને સાહિત્યની ઉત્તમ કલાકૃતિ તરીકે મૂલવતા હોવાથી અહીં રંગભૂમિની ભાષાનાં ઘટકતત્ત્વો વિશે ચર્ચા કરી છે. તેના માટે લોકપ્રિય રંગભૂમિ અને પાઠ્ય નાટકોના ગદ્યનાં દૃષ્ટાંતો આપીને ચર્ચા કરી છે.

પછીના લેખમાં શેક્સપિયરનાં નાટકોના આરંભથી વ્યવસાયી રંગભૂમિ અને નાટ્યકારો પર પડેલા પ્રભાવને સંશોધન દૃષ્ટિથી આલેખ્યો છે. 'શેક્સપિયરનાં નાટકોના ગુજરાતી અનુવાદો' આ લેખમાં શેક્સપિયરના નાટ્યના અનુવાદની વિગતો આપી છે. પહેલો અનુવાદ દીનશાહ અરદેશર તાલિયાર ખાને કર્યો ત્યારથી માંડીને સતત અનુવાદ ને રૂપાંતરો થતાં – ભજવાતાં રહ્યાં છે. શેક્સપિયરનો પ્રભાવ બંને પક્ષો પર પડે છે. રંગભૂમિ પર સાતત્યપૂર્ણ રીતે નાટકો કરતી મંડળીએ વિવિધ નાટકોના અનુવાદો રૂપાંતરોનું મંચન કર્યું ને લોકપ્રિયતા મેળવી પરંતુ પંડિત યુગના સાક્ષરોએ 'શેક્સપિયરના 'ગ્રંથો' 'વાંચ્યા', 'કવિતા માણી', નાટકનો 'સાહિત્ય પ્રકાર' તરીકે અભ્યાસ કર્યો પણ રંગભૂમિથી છેટા રહી ગયા. પરિણામે, તેમણે

શેક્સપિયરમાંથી 'કાવ્ય', 'ચિંતન', 'આત્મસંભાષણ' વગેરેનું અનુકરણ કર્યું અને એની નાટ્યાત્મકતા જ નહીં પણ રંગક્ષમતાને પણ ઠીકઠીક ઉવેખી.'[૨૨]

શેક્સપિયરના પ્રભાવને તપાસી તેનાં નાટકોના અનુવાદ-રૂપાંતરોની યથોચિત સમીક્ષા તેમણે કરી છે. અનુવાદ કે રૂપાંતરકારની મર્યાદાઓને સ્પષ્ટ કરી આપી એવા તારણ પર આવ્યા છે કે શેક્સપિયરનાં નાટકોના શ્રેષ્ઠ ઉત્તમ અનુવાદો થયા નથી. જેણે નાટ્યાત્મકતાને ધ્યાનમાં લીધી તે તેના કવિત્વને મૂકી ગયા છે તો ક્યાંક અનુવાદકની પ્રતિભાના પ્રશ્નો જન્મે છે. વિનોદભાઈ અનુવાદને આમેય કષ્ટસાધ્ય માને છે. કવિતા કે નાટકના અનુવાદો સહજ નથી હોતા. તે તેમની જ ભાષાનું ફરજંદ હોય છે. આપણી ભાષામાં આવતાં જ તેમાં ક્લિષ્ટતા અને કૃત્રિમતા જેવી મર્યાદાઓ જણાવા માંડે છે. 'શેક્સપિયર 'નાટ્યકવિ' છે એટલે તેની કૃતિઓ પ્રત્યેનો માત્ર તખ્તાદૃષ્ટિનો કે માત્ર સાહિત્યદૃષ્ટિનો અભિગમ નિષ્ફળ જ નીવડે. એને માટે યોગ્ય એવી વાસ્તવિક કે કલ્પનામય, વાગ્મિતાયુક્ત તેમ વ્યંજનાપૂર્ણ, સરળ તેમ ગૌરવપૂર્ણ, ઘરેલું તેમ પ્રશિષ્ટ એવી વાણીની અભિવ્યક્તિ શક્તિ જેની પાસે હોય તે જ સફળ થઈ શકે, અને આવા અનુવાદકની હજી સુધી આપણે રાહ જ જોઈ રહ્યા છીએ.'[૨૩]

સરોજ પાઠક (૧૯૨૯-૧૯૮૯)

સરોજ પાઠકે કર્ટન કૉલના 'કર્ટન રેઈઝર'માં કહ્યું છે – નાટ્યવિવેચક હોવાનો કોઈ મોટો દાવો આ નથી. આ લખાણો પ્રધાનતઃ નાટ્યપ્રવૃત્તિનો અસ્વાદ-મૂલક, પરિચયાત્મક આલેખ છે.[૨૪] ગુજરાત મિત્રમાં ચાલતી કૉલમ 'કર્ટનકૉલ'માં પ્રસિદ્ધ થયેલા સમીક્ષા લેખોનો આ સંચય છે. 'ગુજરાત મિત્ર દૈનિકમાં અમે જે 'કર્ટનકૉલ' વિભાગ આવી કલાપ્રવૃત્તિની સમીક્ષાનો ચલાવીએ છીએ તેનો અભિગમ મુખ્યત્વે પરિચયાત્મક તથા આસ્વાદક રહ્યો છે. છતાં એમાં કલા વિવેચનનો અંશ પણ હોય જ એ દૃષ્ટિ અમે રાખી છે.'[૨૫] એમનો આશય આ વિભાગ દ્વારા નાટ્યપ્રવૃત્તિને વેગ આપવાનો ને પ્રેક્ષકોનું માર્ગદર્શન કરવાનો રહ્યો છે. સરોજ પાઠક સુરતમાં ભજવાતાં નાટકોની સમીક્ષા કરે છે. આ આલોચનામાં સંસ્થા અને કલાકારનો ટૂંકો પરિચય તેમની આગામી સિદ્ધિઓની ટૂંકી નોંધ સાથે તુલના આપે છે.

કર્ટન કૉલના ચૌદેક સમીક્ષા લેખોમાં નાટકના નાટ્યરૂપનું – દર્શનનું વિવેચન કર્યું છે. અલબત્ત, અહીં સરોજ પાઠકનો આશય આગળ ઉપર તેમણે કહ્યું છે તેમજ પરિચય અને આસ્વાદ કરાવવાનો રહ્યો છે. એટલે અહીં પ્રયોગનું કે ભજવણીના કસબનું વિવેચન ક્યાંક ક્યાંક મળી આવે છે. 'એક અધૂરી વાત', 'ગાગરમાં સાગર' એ લેખમાં વડોદરાની 'પરિવર્તન' સંસ્થાએ કરેલાં શેરીનાટકોની સમીક્ષા છે.

સરોજ પાઠક તેમના આસ્વાદમૂલક કે પરિચયાત્મક આ લેખોમાં ઘણી

જગ્યાએ જેને સાચા અર્થમાં 'નાટ્ય વિવેચન' – ભજવાતા નાટકનું તેનાં સર્વ અંગોની સંવાદિતાના સંદર્ભમાં – કરે છે. નાટકનો પડદો ખૂલે છે ત્યારે પ્રગટ થતો સંનિવેશ, પાત્રોની રંગ-વેશભૂષા, વાચિક-આંગિક અભિનયની ચુસ્તી-સુસ્તી, દિગ્દર્શનનું કાર્ય અને પ્રકાશઆયોજનની પ્રભાવક અસરને ધ્યાનમાં રાખીને તેમણે સમીક્ષા કરી છે. નાટકના કથાસારની સાથે તેના ઔચિત્ય વિશેની ચર્ચા કરતા રહ્યા છે. અહીં આઈ. એન. ટી., નાટ્ય સંપદા, શૈલેષ દવે આદિનાં નાટકો વિશે વિચાર થયો છે. 'કર્ટન કૉલ' ભજવાયેલાં નાટકોની સમીક્ષા કરે છે. આ સમીક્ષામાં એ ગુણગ્રાહી રહ્યા છે. જરૂર લાગી ત્યાં તેમણે ટીકાત્મક વલણ અખત્યાર કર્યું છે. નાટકની સમાજ પર પડતી અસરો વિશે બહુધા ચાલુ વલણ તેમણે રાખ્યું છે.

અહીં ઘણાં નાટકોની સમીક્ષા છે. જેમાં આઈ.એન.ટી.નું છિન્ન, પૌરુષ, કસબ, કિસમિસ, લેડી લાલકુંવર, શૃંગાલ, કૂંપળ ફૂટ્યાની વાત, ભીંતેથી આયનો ઉતારો, કાચીંડો, ચીતરેલા મોરનો ટહુકો, ઊજળા પડછાયા, રમત શૂન ચોકડીની, કાચનો સંબંધ, ઓળખાણ, અકસ્માત, અંગત-રંગત, 'પુનર્મિલન', એની સુગંધનો દરિયો, દેવકી, સવિતા દામોદર પરાંજપે, ગુપચુપ, મહાસાગર, કશુંક લીલુંછમ્મ, ચિત્કાર, ચાન્નસ, તાથૈયા જેવાં નાટકો અને એક અધૂરી વાત, શેરીનાટક, દામિની મહેતાના પુરુષ સમોવડીમાં ત્રણ નારી પાત્ર, આમ ૨૯ નાટકોની અહીં ચર્ચા છે. સરિતા જોષીનો ઇન્ટર્વ્યૂ પણ અહીં છે. સરોજ પાઠક શેરી નાટક વિશે કહે છે. 'શેરીનાટક' એટલે એક વિશિષ્ટ પ્રવૃત્તિ થર્ડ થિયેટર તરીકે પ્રચલિત છે તે નાટકરસિયા જાણે છે. પ્રતિબદ્ધ કલાકારો નાટકના માધ્યમથી બહુજન સમાજને આવરી લેતી વાત લઈને આવે છે. તેમાં કેવળ મનોરંજન પીરસવાનો કે ઝાકઝમાળ ભરી રજૂઆતથી છક્ક કરી દેવાનો હેતુ નથી હોતો પણ જનતાને યથાર્થ દર્શન દ્વારા રાજકારણ અને કટુ વાસ્તવિકતા પરત્વે જાગૃત કરવાનો હેતુ હોય છે.[૨૬] 'નાટકની વિશિષ્ટતાઓમાં પ્રેક્ષકોથી ઘેરાયેલો વિશિષ્ટ તખ્તો છે જોકે 'ઇન્ટીમેટ' થિયેટરમાં પણ પ્રેક્ષકો ત્રણ બાજુથી તખ્તા સાથે જોડાયેલા હોય છે પણ ત્યાં નિમંત્રણ અને ટિકિટના દર હોય છે. નાટકના તજ્જ્ઞો અને બૌદ્ધિકો પ્રેક્ષાગારમાં હોય છે. પણ શેરીનાટકનો પ્રેક્ષક વિના મૂલ્યે નિમંત્રણ વગર ઘર આંગણાના તખ્તા પાસે ખેંચાઈ આવે છે. ઇન્વોલ્વમેન્ટ અનુભવે છે. એના વિષયમાં 'તમે', 'આપણે', 'આમ જનતા', 'લોકો' છે... સ્ટેજ, કર્ટન, માઈક, પ્રોપર્ટી, સન્નિવેશ વગર એવાં ઉપકરણોની તમા રાખ્યા વગર, સમૂહની કલાના કલાકારો સમર્થ આંગિક, વાચિક અભિનયથી સૂઝપૂર્વકના દશ્યસંકલન દ્વારા સહજતાથી નાટક ખેલે છે.' તેમ તેમણે નોંધ્યું છે. શેરીનાટકનો આવો મહિમા ગુજરાતમાં ભાગ્યે જ થયો છે.

શેરીનાટકના આકાર અને પ્રયોગ બાબતે તેમની વાત યથાર્થ જ છે. ભજવાતા

શેરીનાટકની આ સમીક્ષા છે. થોડાંક દશ્યો બોલકાં બની ગયાં છે, પ્રચારગંધી : તો કેટલીક પંક્તિઓ ગદ્યાળુ લાગે છે. નાટક વિશેની પ્રયોગ સમીક્ષા પણ નોંધપાત્ર છે. 'કૂંપળ ફૂટ્યાની વાત'માં કહે છે કે 'એકેએક અંકનાં દશ્યો અને કર્ટન ડ્રોપ, દશ્યો સુપર્બ રહ્યાં... આવો નાજુક વિષય, બાળક કેવી રીતે થાય ? તેની માવજત આ રીતે રુચિભંગનો અણસારે ન આવે તે રીતે જુનિયર ટીમે ભજવી બતાવ્યો. નાટકની પકડ, એ જકડ એવી ઠોસ રહી કે તેની ઝીણી નાની ખામીઓ ય ઉલ્લેખવાનું મન થતું નથી'. સરોજ પાઠક 'ખેલૈયા' નાટકનો આસ્વાદ કરાવતાં કરાવતાં જ તેની મંચલિપિ વિશે, તેના સંનિવેશ, વેશભૂષા, લેવલ, સ્ટેપ, સીડી આદિની વિગતે વાત કરે છે. 'મારે અહીં માત્ર નાટકના વિષયવસ્તુની whatની વાત નથી કરવી પણ How કેવી ટેક્નિકથી રજૂ કર્યું એ નાટકનાં અગત્યનાં અન્ય પાસાંઓની વાત કરવી છે.'[૨૭] સંનિવેશ અને અન્ય કરામતોની ચર્ચા તેમણે 'ઓળખાણ' નાટકની સમીક્ષા દ્વારા કરી છે. 'અહીં પડદો ઊઘડતાં જ' 'ઓળખાણ'નો સંનિવેશ જુઓ. શ્રી નિવાસ સોસાયટી મુંબઈનો પોશ એરિયા તેમાં દસ ફ્લેટ છે. રંગમંચ પર પાંચેક પ્લેટ કેવી કરામતથી દેખાડ્યા છે ! બહારથી એક સ્કેચ જેટલી જ જગ્યામાં ગાર્ડન, પેસેજ, બે ફ્લેટ વચ્ચે એક બારણું, એક ફ્લેટ ઉપરની બાલ્કની, પડોશનો ફ્લેટ – ઓટલા, વાડી સહિત રસોડું, પડોશીઓની આવનજાવનથી અન્ય પાંચ બંગલાના માલિકો બાલ્કનીમાંથી અન્યત્ર જોઈ શકાય, વાત કરી શકાય તેવાં સમાંતર દશ્યો વિષયને, પ્રસંગને અનુરૂપ સમુચિત સંગીત, પ્રકાશઆયોજન, ફોન, સ્લાઈડ આવવી, અસમાજિક પ્રવૃત્તિ કરનાર 'ઈસમ'નું ઇન્વેસ્ટીગેશન લાઇટ વેઇનમાં ધીમે ધીમે રહસ્યગૂંચ ઉકેલે, સાથે અન્ય પાત્રો – પ્રસંગો દ્વારા સંનિવેશની મહત્ત્વની ટેક્નિકથી પાંચ નંબરના ફ્લેટમાં જ ભેગા થઈ શકે...[૨૮]

નાટકમાં સંનિવેશ, પ્રકાશ, ધ્વનિ, સંગીત, બેક સ્ટેજ આદિની આવશ્યકતા તેમણે જોઈ છે. આહાર્યને ગૌણ માનનારા વિવેચકો છે પણ સરોજ પાઠક એ આહાર્યને અગત્યનું માને છે. 'આપણે પ્રેક્ષાગારમાં બેઠા હોઈએ, પડદો ઊઘડે, નેપથ્યમાં સંગીત કે ગીત ઊપડે, એ આપણને નાટક માટે અભિમુખ કરે, નાટકના મિજાજ માટે વાતાવરણ તૈયાર કરે, વચ્ચે વચ્ચે પણ સંગીત અગત્યના ભાવને રચી આપવા આવે છે. પ્રેક્ષાગારમાં અંધારું. પડદો ઊઘડે ને સન્નિવેશ નજરે પડે. સ્થળ કાં દીવાનખાનું રાજમહેલ, જંગલ, હૉસ્પિટલ, કોર્ટ કોઈ ને કોઈ લોકેશન, પ્રકાશ આયોજનથી આપણને તલ્લીન બનાવવામાં આવે છે.'[૨૯] સરોજ પાઠક નાટ્યકલાને સમૂહની કળા તો માને જ છે પરંતુ તેઓ એમ પણ માને છે કે સંનિવેશ, પ્રકાશ, સંગીત એ નાટકનાં અંતર્ગત તત્ત્વો બની ગયાં છે. 'જેણે સંનિવેશની કલ્પના કરી

તે લેખક – દિગ્દર્શક કે અન્ય વ્યક્તિ પણ હોય તે રંગમંચ પર આવનારાં પાત્રો જેવાં ને જેટલાં સમર્થ કલાકારો છે. એ કલા-કસબ છે. સંનિવેશમાં કે સંગીતમાંય કલ્પનાશીલતા સૂઝબૂઝ છે. માત્ર ઠઠારો નથી માત્ર નુસખા નથી એ માત્ર ખપાટિયાં, ખોખાં, બારણાં ઊભાં કરી દેનાર મિસ્ત્રી કે ફ્યુઝ નાખનાર ઇલેક્ટ્રિશિયન જેવી વાત નથી. સંનિવેશ, સંગીત, પ્રકાશ આયોજન એ લેખક-દિગ્દર્શકની 'અભિનેતાઓ જેટલી જ અગત્યની જીવંત સામગ્રી છે. વાતાવરણ સ્થળ, પ્રયોજન, શૈલી, ટેક્નિક વ્યક્ત કરવા માટેનું માળખું છે. સૂક્ષ્મ ખૂબીઓને પ્રગટ કરવા માટે છે.' સરોજ પાઠક નાટકને સમૂહની કલા કહે છે ત્યારે તેની કલાથી માંડીને સંગીત, પ્રકાશને સંનિવેશ સુધીનાં બધાં જ પાસાંને એક સાથે જુએ છે. તેમણે મોટા ભાગની સમીક્ષા આસ્વાદમૂલક જ કરી છે. છતાં સંનિવેશ અને અન્ય પાસાંઓને ધ્યાનમાં રાખ્યાં છે એનું મહત્ત્વ સિદ્ધ-સાબિત કરી આપ્યું છે.

સરોજ પાઠક નાટકના વિષયવસ્તુને રસપ્રદ રીતે વ્યક્ત કરી નાટકનાં વિવિધ પાસાંઓને ધ્યાનમાં લઈ સમીક્ષા કરે છે. જરૂર લાગે ત્યાં સ્પષ્ટ શબ્દોમાં તેની ટીકા કરે છે. અલબત્ત, તેમનો આશય કર્ટન કૉલમાં આસ્વાદમૂલક રહ્યો હોવાથી નાટકો પ્રત્યેનું તેમનું વલણ પણ મહદ્અંશે ટીકાત્મક નથી રહ્યું.

જશવંત શેખડીવાળા (૧૯૩૧)

'સાહિત્યાલેખ' (૧૯૯૬)માં જશવંત શેખડીવાળાએ સ્વરૂપલક્ષી સમીક્ષા આપી છે. ૧૯૬૦થી ૧૯૮૦ દરમિયાન પ્રકાશિત નાટકોની સમીક્ષા – વિહંગાવલોકન તેમણે કર્યું છે. 'રંગભૂમિક્ષમતા અને વાચનક્ષમતાનો જેમાં સુયોગ હોય તેવાં કલાત્મક નાટક બહુ ઓછાં જોવા મળે છે. વ્યવસાયી કે શોખિયા નાટ્યમંડળો દ્વારા રંગમંચ પર ભજવાતાં નાટકો સૂઝ-સમજપૂર્વકનાં દિગ્દર્શન, અભિનય, સંગીત, રંગસજ્જાને કારણે રંગભૂમિ પર આકર્ષણ જમાવી શકે છે પરંતુ પુસ્તક રૂપમાં પ્રગટ થાય ત્યારે સાદ્યંત રસપૂર્વક વાંચી શકાતાં નથી, તે રીતે, સાહિત્યકૃતિ તરીકે વાંચવા ગમે તેવાં નાટકો રંગભૂમિ પર રજૂ થાય છે ત્યારે સાવ સામાન્ય પુરવાર થાય છે. મોટા ભાગનાં નાટકો સર્જનશક્તિ વિનાના નાટ્યકારો અને તખ્તા-રંગભૂમિનાં કળાકૌશલથી અનભિજ્ઞ સર્જકો દ્વારા લખાતાં હોવાથી નાટ્યક્ષેત્રે આવી વિષમ સ્થિતિ પ્રવર્તે છે.'[૩૦]

નાટકની પૂર્વ અને ઉત્તર સ્થિતિનું નિદાન તેમણે કર્યું છે. નાટકના આરંભથી તેમના સમય સુધીમાં તેમણે નાટકનો જે સમય જોયો છે તેનાથી બહુ સંતુષ્ટ નથી. નાટકનું શિક્ષણ આપનારાં વિદ્યાલયોની સ્થાપના થયા પછી નાટકની તેનાં વિવિધ અંગોની અનેક પ્રકારની શક્યતા-ક્ષમતાનો વિકાસ થવા માંડ્યો છે. 'પરંતુ તેથી સ્વયં નાટ્યકૃતિમાં કોઈ નવીન મોહક – વેધક કલાત્મકતા ઉમેરાઈ હોય યા કોઈ

ઉચ્ચ કોટિની ચિરસ્મરણીય નાટ્યકૃતિ સર્જાઈ હોય તેવું ભાગ્યે જ જોવા મળે છે.'[૩૧] નાટ્યકૃતિ ભલે અનવદ્ય ન જોવા મળી હોય પણ વ્યાપક સંદર્ભમાં નાટકનો સ્વરૂપ અને પ્રયોગની દૃષ્ટિએ વિકાસ થયો છે. નાટક જોનારા જ નહીં વાંચનારાઓ પણ વધ્યા છે એમ માનતા શેખડીવાળા ૧૯૬૦થી ૧૯૮૦ના બે દાયકાનાં નાટકોની વિકાસરેખા આલેખે છે. આ બે દાયકા દરમિયાન પ્રગટ થયેલાં નાટ્યપુસ્તકોને જોઈને તેમણે કહ્યું છે કે 'ગુજરાતી નાટક સાહિત્યે ટૂંક સમયમાં સારો વિકાસ કર્યો છે !' જથ્થાની દૃષ્ટિએ ગુજરાતી નાટક સંતોષકારક બન્યું છે.[૩૨] ઍબ્સર્ડની સંવેદના નાટકને આ બે દાયકા દરમિયાન સ્પર્શી છે. જશવંત શેખડીવાળા તેમના આ લેખમાં પહેલાં પરંપરાનુસારી નાટ્ય પ્રવાહ અને 'ઍબ્સર્ડ' નામથી ઓળખાતી નાટ્યરીતિમાં લખાયેલાં નાટકોનો પ્રવાહ એવા બે ભેદ પાડે છે. ઍબ્સર્ડ નાટ્યરીતિ આમ તો આખાય સાહિત્યને સ્પર્શી છે. નાટક પર તેનો પ્રભાવ સહુથી વધારે જણાય છે.

પરંપરાનુસારી નાટ્યરીતિમાં શિવકુમાર જોશી, પન્નાલાલ પટેલ કે જયંતીરામ પટેલના બે દાયકા દરમિયાન પ્રગટ થયેલાં ગંભીર અને હાસ્ય નાટકો વિશે કૃતિલક્ષી ચર્ચા કરે છે. તેમાં દર્શકનું પરિત્રાણ, ધીરુબહેન પટેલનું વિનાશ પંથે, સારંગ બારોટનું પ્રેમ સગાઈ, રઘુવીર ચૌધરીનું 'અશોક વન' વિશે અને એ ઉપરાંત જેમનું લક્ષ હાસ્ય-કટાક્ષ છે તેવા ચુનિલાલ મડિયાનું 'રામલો રોબીનહુડ', દામુ સાંગાણી 'આવ્યા એવા ગયા', તારક મહેતા – 'દુનિયાને ઊંધાં ચશ્માં' અનંત આચાર્યનું 'તોય અમે નાટકિયા...' આદિ નાટકો અને નાટ્યકારોની રીતિ અને નાટકની ટૂંકમાં પરિચયાત્મક સમીક્ષા પણ કરી છે. પરંપરાનુસાર રીતિમાં દર્શક, પન્નાલાલ પટેલ, શિવકુમાર જોશી, ધીરુબહેન પટેલ આદિનાં નાટકોનું લક્ષ ગંભીર કથાવસ્તુની સિદ્ધિ છે. તેમાંય ક્યાંક ગંભીર પ્રહસનાત્મક નાટકો આપ્યાં છે. તેમાં 'સંવાદોમાં સ્પર્શનાં ચબરાકિયાં, ટુચકા, શ્લેષનું ઠીકઠીક ઉમેરણ થયું છે. વસ્તુમાં તેથી દીર્ઘસૂત્રતા અને શિથિલતા આવે છે – છતાં એકંદરે મઝા પડે તેવાં છે. એકાંકી અનેકાંકી પ્રહસનોની ભીડમાં તેથી 'નેતા-અભિનેતા', 'રામલો રોબીનહુડ', 'દુનિયાને ઊંધાં ચશ્માં' જેવાં પ્રહસનોની હાજરી કંઈક આશ્વાસક લાગે છે.'[૩૩]

ઍબ્સર્ડ નાટક આવે છે તેનાથી અનેક યુવાન કવિઓ, કલાકારો, નાટ્યકારો તેના તરફ આકર્ષાય છે. 'લાભશંકર ઠાકર અને સુભાષ શાહ 'એક ઉંદર અને જદુનાથ' નાટક લખે – ભજવે છે ત્યારથી અને 'રે મઠ'નાં પાંચ એકાંકીનો સંગ્રહ 'મેઈક બિલિવ' પ્રગટ થાય છે ત્યારથી નાટકમાં 'ઍબ્સર્ડ' પ્રવેશ્યું. જશવંત શેખડીવાળા કહે છે કે... લેખકો પાસેથી પૂરી યા અધૂરી કે ભેળસેળિયા યા આભાસી 'ઍબ્સર્ડ' રીતિનાં સંખ્યાબંધ નાટકો – બધાં જ એકાંકી પ્રાપ્ત થયાં. વિલક્ષણ વસ્તુ – વિચાર – પાત્ર – વાતાવરણ અને શૈલી નિરૂપણમાં આ નાટકો પૂર્વકાલીન, યા

સમકાલીન રૂઢ રીતિનાં નાટકોથી સ્પષ્ટતઃ જુદાં તરી આવે છે.[૩૪] તેમનું કહેવું એવું છે કે ઍબ્સર્ડ અને રૂઢ નાટ્ય શૈલી વચ્ચે સામ્ય ઓછું વૈષમ્ય વિશેષ છે. જશવંતભાઈ બહુ સ્પષ્ટ માને છે કે 'વસ્તુતઃ દશ્ય, પ્રસંગ, પાત્ર, કાર્ય, સંવાદનું મનફાવે તેમ આલેખન કરી દેવાથી ગમે તેવી કૃતિ કંઈ આપોઆપ 'ઍબ્સર્ડ' નાટક થઈ જતી નથી. તેની પોતાની આગવી સૂક્ષ્મ આંતરિક કલાત્મક તેમ જ માનસશાસ્ત્રીય સુસંગતતા હોય છે. જે ઉપરની દેખીતી અસંગતતાના ગાઢ આવરણ તળે છુપાયેલી હોય છે. નાટ્યકાર તેની કૃતિમાં સામયાસ અને સાહિત્ય જે તર્કહીનતા, અભિધાછેદ, દેખાતી એકતામાં વિસંવાદિતા આદિ સર્જે છે તે અમુક વિશિષ્ટ આકૃતિ દ્વારા કોઈ પ્રભાવ વિશેષ ઉપજાવવા માટે જ હોય છે. નાટ્યકારમાં જો આવી દષ્ટિ-વૃત્તિ – સર્જકશક્તિ હોય તો જ તેની કલમમાંથી આસ્વાદ્ય, ઍબ્સર્ડ નાટક જન્મી શકે.'[૩૫] 'ઍબ્સર્ડ' નાટકો લખતાં ધ્યાનપાત્ર લેખકોમાં તેમણે લાભશંકર ઠાકર, આદિલ મનસુરી, ચિનુ મોદી અને મધુ રાયને ગણ્યા છે. અલબત્ત, સંપૂર્ણ ઍબ્સર્ડ તો અનુભૂતિની તીવ્ર આવશ્યકતામાંથી જન્મવું જોઈએ. 'ઍબ્સર્ડ રીતિમાં નાટકો લખનાર અન્ય લેખકોની કૃતિઓ જોતાં તેમાં કર્તાની સર્જકતા કરતાં શોરબકોર કરવાની શક્તિ જ સવિશેષ દેખાય છે. તેઓ અનુભૂતિને વશવર્તીને નહીં પણ પ્રવર્તમાન સાહિત્યિક ફૅશનના પ્રવાહમાં તણાઈને ઍબ્સર્ડ નાટકો લખ્યે જાય છે.'

જશવંત શેખડીવાળાએ નાટકની કૃતિલક્ષી અને ઐતિહાસિક દષ્ટિ બિંદુથી સમીક્ષા કરી છે. એકાંકી સ્વરૂપ અને વિકાસનું તેમનું સંશોધન પણ ધ્યાનપાત્ર છે. જોકે નાટકની મંચનક્ષમતા વિશે તેમણે બહુધા મૌન સેવ્યું છે. ભજવાતા નાટકની તેમણે વાત નથી કરી. નાટક વિશે તેમનું માનવું છે કે ગુજરાતી સાહિત્યમાં સૌથી જૂનો સાહિત્યપ્રકાર હોવા છતાં અન્ય સાહિત્યપ્રકારો કરતાં તેનો વિકાસ ઓછો થયો છે. 'ઍબ્સર્ડ'ને તેમણે ગુજરાતી સાહિત્યમાં અનાવશ્યક જ ગણ્યું છે. તેનાથી કલાત્મકતામાં કંઈ ખાસ ફરક પડ્યો નથી. એ પ્રયોગાત્મકતાને કારણે નાટકના સ્વરૂપ વિશે અભિવ્યક્તિ વિશે સભાનતા અવશ્ય આવી છે. પણ ઍબ્સર્ડ એ અનુભૂતિની આવશ્યકતામાંથી નથી જ જન્મ્યું એટલું તે કૃત્રિમ લાગે છે.

'નાટ્યલોક'માં તેમણે 'નાટક : રમણીય કલા સ્વરૂપ' એ લેખમાં નાટ્ય સ્વરૂપની ઐતિહાસિક, તેમ જ સ્વરૂપગત વિશેષતાઓને પૂરી સજ્જતાથી તપાસી છે. 'કાવ્યેષુ નાટકમ્ કેમ રમ્ય !'થી માંડીને પૂર્વ-પશ્ચિમની નાટ્ય વિવેચનાને તપાસી મૂલ્યાંકન કરી તાત્ત્વિક ચર્ચા કરી છે. સંસ્કૃત નાટ્ય પરંપરાના 'ભાણ'ની ચર્ચા કરી તેને લોકપરંપરા અને નાટ્ય પરંપરા સાથે મૂકીને સ્વરૂપની ગતિવિધિ તપાસી છે. તેમનું માનવું છે કે 'ઉચ્ચકોટિનું કલાત્મક નાટક 'દર્શન'થી જેટલો આનંદ આપે છે તેટલો આનંદ વાચનથી પણ આપે છે.' કાલિદાસ, શેક્સપિયર આદિના દાખલા

આપીને કહે છે કે 'ગુજરાતીમાં તેવાં કલાત્મક નાટક દુર્લભ છે.' સાહિત્યિક નાટક અને તખ્તા વચ્ચેનો વિચ્છેદ આપણે ત્યાં ચાલુ રહ્યો છે. જશવંત શેખડીવાળા પણ અન્ય નાટ્યવિવેચકોની જેમ જ સાહિત્યિક ગુણવત્તા અને રંગભૂમિક્ષમતા બંને ગુણ ધરાવતાં નાટકો નથી-ની બૂમ પાડે છે. 'નાટ્યલોક'માં તેમણે ચંદ્રવદન મહેતાનાં નાટકોથી માંડીને ઇન્દુ પુવાર સુધીના સહુ નાટ્યકારોનાં નાટકોમાં યા તો 'મંચનક્ષમતા' નથી અને છે તો 'સાહિત્યિક ગુણવત્તા નથી' એવું અતિશયોક્તિ ભર્યું વ્યાપક વિધાન કર્યું છે. કેટલેક અંશે એ સાચા પણ હશે છતાં આ નાટ્યસર્જકોનાં નાટકોને ભજવાતાં જોયાં છે. મંચની શક્યતાઓમાં ભળીને નવી શક્યતાનો વિનિયોગ કરીને પ્રયોગશીલ નાટકો પણ મંચનક્ષમતા પુરવાર તો કરે જ છે. 'નાટ્યલોક' જશવંત શેખડીવાલા સંસ્કૃત નાટકોથી માંડીને, ગુજરાતી, હિન્દી અને પાશ્ચાત્ય નાટકોના સ્વરૂપની દૃષ્ટિએ કલાકૃતિ તરીકે તપાસે છે. આ તેમનું પ્રત્યક્ષ વિવેચન છે. ભજવાતા નાટકો વિશે – પ્રયોગશિલ્પ વિશે તેમણે ચર્ચા કરી નથી.

જશવંત શેખડીવાળા, સ્પષ્ટ વક્તા અને નિર્ભિક વિવેચકની છાપ ઊભી કરે છે. તેમની અભ્યાસનિષ્ઠા તેમનાં લખાણોમાંથી સ્પષ્ટ થાય છે.

મફતલાલ ભાવસાર (૧૯૩૪)

'નાટ્યાયન', એકાંકી : સ્વરૂપ અને વિકાસ, એ પુસ્તકમાં નાટકને લગતાં તેમનાં સંશોધન અને સમીક્ષાના સંગ્રહો છે. 'નાટ્યાયન' નાટકને સ્પર્શતા સિદ્ધાંત પ્રશ્નોની છણાવટ કરતા લેખકોનો સંચય છે. સાત લેખોમાં તેમણે 'નાટ્યકલાની રૂપરેખા, નૃત્ત, નૃત્ય અને નાટ્ય વચ્ચેનો ભેદ, નાટ્યવેદની ઉત્પત્તિ કથા, સંસ્કૃત નાટકનો ઉદ્ભવ રૂપકનું સ્વરૂપ અને અભિનય વિચારણા જેવાં શીર્ષકો ધરાવતા લેખોમાં સિદ્ધાંત ચિંતા છે.'

'નાટ્યકલાની રૂપરેખા' તેમણે નાટ્યશાસ્ત્રીય ગ્રંથો સિવાયના ગ્રંથ સંદર્ભે આપી છે. વૈદિક યુગમાં નાટ્યકલાની શું સ્થિતિ હતી તેની નોંધ કરી છે. રામાયણ – મહાભારતમાં કૌટિલ્યના અર્થશાસ્ત્રમાં, અષ્ટાધ્યાયી અને મહાભાષ્યમાં, કામસૂત્રમાં પુરાણો, બૌદ્ધગ્રંથોમાં નાટ્યકલાનું મહત્ત્વ, તેના વિશેની નોંધ આદિની વિસ્તૃત માહિતી તેમણે આપી છે. પછીના લેખમાં 'નૃત્ત, નૃત્ય ને નાટ્ય' એ સંજ્ઞાને સમજાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. ત્રીજા લેખમાં નાટ્યવેદ – નાટ્યશાસ્ત્રના ઉદ્ગમની કથા વિશે આલેખન કર્યું છે. એ જ કથાને ચોથા લેખમાં વિસ્તારી છે. વેદો પાસેથી 'નાટ્યવેદ' જીવન પામ્યો છે એમ તેમનું માનવું છે તે બહુધા સર્વસંમત મત છે. પાંચમા લેખમાં સંસ્કૃત નાટકોના ઉદ્ભવની કથા કહે છે. છઠ્ઠા લેખમાં રૂપકનાં સ્વરૂપ વિશે અભ્યાસપૂર્ણ ચર્ચા કરી છે. સાતમા લેખમાં 'અભિનયનિરૂપણ'ની ચર્ચા

અગ્નિપુરાણનો આધાર લઈ કરે છે.

'નાટ્યાયન' તેમનો નાટક વિશેના અભ્યાસપૂર્ણ લેખોનો સંગ્રહ છે. અહીં નાટ્યસમીક્ષા નથી મળતી પરંતુ સિદ્ધાંતચર્ચા કરવાનો યત્ન છે. નાટકના ઉદ્‌ભવની કે મૂળની શોધ કરવાની તેમની સંશોધનદૃષ્ટિએ ઘણી દિશાઓ ખોલી આપી છે. 'એકાંકી : સ્વરૂપ અને વિકાસ' એ સંશોધનગ્રંથમાં એકાંકીનાં સ્વરૂપ અને લાક્ષણિકતા સાથે તેના વિકાસના તબક્કાઓનું આલેખન તેમણે કર્યું છે. તેમણે ગુજરાતીમાં નાટકો લખાવાં શરૂ થયાં તે પૂર્વે એકાંકી – 'એક અંકનું નાટક' અનુવાદ રૂપે આવી ગયું હતું તે શોધી કાઢ્યું હતું. બાળમિત્ર ભાગ ૧ અને ૨માં ફ્રેંચમાંથી અંગ્રેજી-મરાઠીમાં થઈને ગજુરાતીમાં અનુવાદિત થયેલાં એકાંકીઓની નોંધ અને તેની સાથેની ગલત ધારણા આદિ વિશે સ્પષ્ટતા ડૉ. મફતલાલ ભાવસારે કરી છે. એમના સંશોધનની દૃષ્ટિએ આ 'બાલમિત્ર' ભાગ ૧નું પ્રકાશન ૧૮૩૩માં પહેલવહેલું બાળબોધ લિપિમાં – શિલાછાપયંત્રમાં છપાયું હતું, ને તેના રૂપાંતરકાર શ્રી રણછોડદાસ હતા તેવી નોંધ તેમણે કરી છે. બાળમિત્ર ભાગ ૧ અને ૨નાં એક અંકી નાટકોનાં અવલોકન પરિચય મફતલાલ ભાવસારે કરાવ્યો છે. અલબત્ત, આ 'એક અંકનું નાટક' વિશે નર્મદે પણ જૂના 'નર્મગદ્ય'માં બાળમિત્ર ભાગ ૧ અને ૨ની નોંધ આપીને ૧૮૫૬ની આસપાસ ચર્ચા કરી છે. મફતલાલ ભાવસાર 'બાળમિત્ર' ૧ અને ૨માંના અનૂદિત લઘુનાટકોની સમીક્ષા કરે છે. સ્વરૂપ અને વિકાસની તેમની આ ચર્ચામાં મહત્ત્વની વાત એ છે કે ગુજરાતી સાહિત્યને સહુ પ્રથમ એકાંકીનો પરિચય રણછોડદાસ ગિરધરલાલે કરાવ્યો હતો સાથે તે પણ પ્રતિપાદિત કર્યું છે કે ગુજરાતી મૌલિક એકાંકી ૧૮૯૦થી આરંભાયું છે. એકાંકી સ્વરૂપના ચૌદ દશકાની નોંધ (૧૯૬૫થી) તેમણે આપી છે. પારસીઓએ લખેલાં ફારસો અને એકાંકીઓની વિગતે નોંધ આ શોધપ્રબંધમાં થઈ છે. આરંભમાં તેમણે એકાંકીના સ્વરૂપવિશેષને સ્પષ્ટ કરી આપ્યું છે, તેની વિવિધ વિદ્વાનોએ આપેલી વ્યાખ્યા અને વિચારોનું સંકલન કરી એકાંકીના સ્વરૂપની સ્પષ્ટ ચર્ચા કરી છે. પરંતુ ગુજરાતી સમીક્ષકોએ જ્યંતિ દલાલ, નંદકુમાર પાઠક, ચુનિલાલ મડિયા, ઉમાશંકર જોશી, ગુલાબદાસ બ્રોકર અને પ્રા. એસ. આર. ભટ્ટ આદિએ એકાંકીની આપેલી વ્યાખ્યા સર્વગ્રાહી, સ્પષ્ટ અને સરલ નહીં જણાતી હોવાથી મફતલાલ ભાવસાર તે બધી વ્યાખ્યાઓનું વિશ્લેષણ કરતા નથી તેમ નોંધ્યા પછી પણ જે વ્યાખ્યા એ પોતે આપે છે તે 'જ્યંતિ દલાલે' આપેલી વ્યાખ્યા જ શબ્દફેરે આપે છે. 'કોઈ એક ઘટના, પરિસ્થિતિ, યા વિષય (Theme)ને ઉત્કૃષ્ટ સંવાદિતા (Unity) તેમ જ મિતવ્યયિતા (Economy)થી નિરૂપતી અને સસ્ફોટ પૂર્ણ થતી એકીકૃત અને સમવેત પ્રભાવ ઉત્પન્ન કરતી સમગ્રતામાં આસ્વાદાતી, એક યા અનેક દશ્યો –

પ્રવેશોમાં વિભાજિત અલ્પ સમયાવધિમાં ભજવાતી નાટ્યકૃતિ તે એકાંકી.'

મફતલાલ ભાવસાર એકાંકીના સ્વરૂપને અન્ય સ્વરૂપો સાથે તુલનાદષ્ટિથી તપાસીને તેની સ્વરૂપલક્ષી વિશેષતાઓ સ્પષ્ટ કરે છે. ઉમાશંકર જોશી આદિ વિદ્વાનોના મતોનાં લાંબાં ઉદ્ધરણોનો સમન્વય તેમણે કર્યો છે. મફતલાલ ભાવસાર નાટક અને એકાંકીની સમીક્ષા બે રીતે કરે છે. સિદ્ધાંતચર્ચા તથા ઇતિહાસ દૃષ્ટિએ આનુપૂર્વી અનુસાર અવલોકન. આ બંને રીતે તેમણે નાટકની સમીક્ષા કરી છે. તેમનાં અન્ય પુસ્તકોમાં પણ તેમનો નાટ્યવિચાર વ્યક્ત થયો છે. જોકે નાટકના સમીક્ષક તરીકે તેમનું કોઈ વિશેષ પ્રદાન નથી.

હસમુખ બારાડી (૧૯૩૮)

હસમુખ બારાડી થિયેટરના આગ્રહી છે, જેની સાથે મંડળી જોડાયેલી હોય ને જે નિત્ય અવનવા, નાટકો ભજવતી હોય. 'દર્શન'ના તેઓ પ્રબળ વિરોધી રહ્યા છે. 'દર્શન' – પ્રોસેનિયમ આર્કમાં માત્ર વાસ્તવદર્શી નાટકો જ થઈ શકે છે નાટક-નટ અને પ્રેક્ષક વચ્ચે વિભાજન થાય છે. પ્રેક્ષક માત્ર 'પ્રેક્ષક' જ રહે છે. નાટકમાં તેની સક્રિયતા નથી હોતી, નટ પણ તેથી અભિનય કરવામાં દંભ કરતો થઈ જાય છે. આથી પહેલાં તો આ 'દર્શન'ની દીવાલો ઠેકીને બહાર નીકળી આવીને વિકાસોન્મુખ થવાનો વિચાર તેમણે કર્યો છે. બીજા દેશોમાં 'દર્શન'માંથી બહાર આવી કલાકારોએ વૈકલ્પિક કે સમાંતર રંગભૂમિના પ્રયોગો કર્યા છે. તેની ચર્ચા તેમણે કરી છે. નવા પ્રયોગો કરવા જોઈએ એ માટે નાટ્યકારોએ પણ નાટકો એ પ્રકારનાં લખવાં પડશે જે 'દર્શન'ની મર્યાદાને તોડી વિસ્તરી શકે. લેખકોએ જ એવાં નાટકો લખવાં જોઈએ કે જે આ જૂની ઘરેડને તોડી નવી ક્ષિતિજો ખોલી આપે. થિયેટર એટલે મકાન કે હૉલ નહીં પરંતુ મંડળી – જે સતત રંગભૂમિ ધબકતી રાખે તેવી સાતત્યપૂર્ણ નાટ્યપ્રવૃત્તિ.'

'દર્શન' સામેનો તેમનો આક્રોશ એટલા માટે પણ છે કે તેમાં કલાકારના – અભિનેતાના પૂર્ણ સ્વરૂપનાં દર્શન થતાં નથી. વચ્ચે રંગમંચને તેની ફરતે પ્રેક્ષકો હોય તો નટને સર્વાંગી રૂપે સહુ જોઈ શકશે. તેના અભિનયમાં પણ સચ્ચાઈ આવશે. પ્રેક્ષકો પણ નટને ચારે તરફથી જોશે. એથી એની અભિનયક્ષમતા પણ વધશે. નટ એ દિગ્દર્શક, નાટ્યલેખક, ટેક્નિશિયન આદિ સહુના પ્રતિનિધિરૂપ હોવાથી તેનો દંભ તૂટશે તો સહુનો તૂટશે એમ માને છે. દંભ સામે તેમનો આક્રોશ છે. દશ્ય-શ્રાવ્ય માધ્યમો સામે પણ તેમનો આક્રોશ આવો જ તીવ્ર છે. તેમનું માનવું છે કે દશ્ય-શ્રાવ્ય માધ્યમનોને કારણે જીવંત કલાઓ – લોકકલાને પણ ઘણું નુકસાન થયું છે. હસમુખ બારાડી 'નાટક સરીખો નાદર હુન્નર' એ પુસ્તકમાં પોતાના આક્રોશપૂર્ણ વિચારો વ્યક્ત કરે છે. તેમનું માનવું છે કે ગુજરાતમાં જે નાટકો ભજવાય

છે તે નટકેન્દ્રી નાટકો છે. દિગ્દર્શકનો અભાવ તેમણે વ્યક્ત કર્યો છે. એમ માને છે કે દિગ્દર્શક પાસે તો 'વિઝન' હોય. ગુજરાતીમાં આવા વિઝનવાળા દિગ્દર્શકો નથી. આ પુસ્તકમાં થિયેટર અને લોકકલા – લોકનાટ્ય પ્રત્યેનો તેમનો પક્ષપાત વિશેષ પ્રગટ્યો છે. તેમાં કદાચ એક જાગૃત સંવેદનશીલ કલાકારની ચિંતા પણ હોય. તેમણે શેરીનાટકો અને લોકનાટ્યના વિકાસની ચિંતા કરી છે. થિયેટર સંબંધી તેમના વિચારો અન્ય વિવેચકોથી ભિન્ન છે. આ પુસ્તકમાં ખરેખર તો વિકાસ આલેખવાનો વિશિષ્ટ પ્રયત્ન છે. આક્રોશ અને રંગભૂમિ પ્રત્યેનો અનુરાગ અહીં વ્યક્ત થયો છે.

'ગુજરાતી થિયેટરનો ઇતિહાસ'માં ૧૧ પ્રકરણમાં વહેંચાયેલી દોઢસો વર્ષની રંગભૂમિની કથા તથ્યો-સત્યો-ભ્રમોને સમેટીને કહી છે. ખરેખર તો 'નાટક સરીખો નાદર હુન્નર'માં જે પદ્ધતિ સ્વીકારી હતી તેનો જ વિસ્તાર થિયેટરનો ઇતિહાસમાં થયો છે. થિયેટરકલા નાટ્યપ્રવાહો, નટ-દિગ્દર્શકો નાટ્યલેખકો તથા રંગકર્મીઓના પ્રદાનની તબક્કાવાર ચર્ચા કરી વિશિષ્ટ રીતે વિશ્લેષણ કરે છે. આ પૂર્વે રંગભૂમિનો ઇતિહાસ લખવાનો પ્રયત્ન હિરાલાલ કાજી, અમૃત જાની, ધનસુખલાલ મહેતાએ કર્યો હતો. રંગભૂમિ પર ભજવાતાં નાટકોનો કોઈ રેકોર્ડ નહીં હોવાથી તથ્યો અને માહિતી મેળવવામાં બહુ મુશ્કેલી પડે. એના કારણે જ રંગભૂમિનો ઇતિહાસ લખવો અઘરો થઈ પડે. શ્રી હસમુખ બારાડીએ આ મુશ્કેલ કામ હાથમાં લઈ રંગભૂમિની ઘણી બાબતોને ઉજાગર કરી છે. અહીં એમણે નાટ્યની પૂર્વ પરંપરા લોકનાટ્યથી આરંભી જૂની-નવીનાં નાટકોનું વિશ્લેષણ કર્યું છે. તેમાં તેમનો આક્રોશ પણ પ્રગટ્યો છે. સમાંતરોનો આલેખ નાટક અને સાહિત્ય તથા રાજકીય ક્ષેત્રે ચાલતી પ્રવૃત્તિ અને વિવિધ પ્રવૃત્તિનો આલેખ આપ્યો છે. ગુજરાતી થિયેટરનો ઇતિહાસ, રંગભૂમિના – નાટકના મૂળ-કુળને સ્પષ્ટ કરી આપવાનો પ્રયત્ન કરે છે. આમ કરતી વખતે નાટક વિશે પરિચયાત્મક સમીક્ષાય તેમણે કરી છે. હસમુખ બારાડી પણ રંગભૂમિ – નાટકના કર્મશીલ છે. નાટક વિશે તેમની વિચારણા અનુભવસિદ્ધ છે.

કૃષ્ણકાન્ત કડકિયા (૧૯૪૦)

કૃષ્ણકાન્ત કડકિયા – નાટક વિશેનું વિવેચન કરવાની આગવી ઢબથી જાણીતા છે. તેમણે નાટકના 'પ્રયોગશિલ્પ' વિશે ચર્ચા કરી છે. નાટકની માત્ર ભજવણી જ અગત્યની નથી તે પૂર્વેની તેની તૈયારી પણ એટલી જ મહત્ત્વની હોય છે. કૃષ્ણકાન્ત કડકિયા નાટ્યપ્રયોગ પૂર્વેની તૈયારીથી માંડીને પ્રયોગ સમયે અને પ્રેક્ષકો – ભિન્ન રુચિર્જનસ્યના મત સુધી વિવેચનદષ્ટિને વિકસાવે છે. એ રીતે તેમનું આ વિવેચન થોડું વિશિષ્ટ છે. 'શર્વિલક નાટ્ય પ્રયોગશિલ્પની દૃષ્ટિએ' રૂપિત, અભિનિત, રૂપકિત, 'જસમા : લોકનાટ્યપ્રયોગની દૃષ્ટિએ', 'ભવાઈ લોકનાટ્ય સ્વરૂપ' એ નાટ્ય વિષયક

સમીક્ષા અવલોકન, સંશોધન આદિમાં તેમની નાટ્યવિચારણા વ્યક્ત થઈ છે.

'શર્વિલક : નાટ્ય પ્રયોગશિલ્પની દૃષ્ટિએ' ભજવાતું નાટક તેની આ પ્રસ્તુતિ સુધી કઈ રીતે પહોંચ્યું તેનો તબક્કાવાર આલેખ દિગ્દર્શકની નોંધપોથીમાં કે ડાયરીમાં નાટકની પ્રત દિગ્દર્શકની પ્રતમાં નિત્ય નોંધાતો રહે છે. તેમાં દિગ્દર્શકનાં આગવાં અર્થઘટનો, ભૂમિ નકશાઓ, પાત્રની ક્રિયા, ગતિ, અંગચેષ્ટા આદિની નોંધ રહે છે. આ પ્રકારની નોંધ દિગ્દર્શક ઉપરાંત નાટ્ય સમીક્ષક જે સતત સાથે રહી નાટકને ઘડાતું જુએ અનુભવે છે તે રાખે છે ને તેનો સમગ્ર આલેખ પ્રકાશિત થાય છે. તેવું વિદેશની રંગભૂમિ પર બને છે. આપણે ત્યાં આ પ્રકારનું કર્તૃત્વ શ્રી કૃષ્ણકાન્ત કડકિયાએ તેમના 'શર્વિલક : નાટ્ય પ્રયોગશિલ્પની દૃષ્ટિએ' દ્વારા કર્યું છે. તેમણે પ્રેક્ષકોના પ્રતિભાવોને પણ નોંધ્યા છે ને પોતાનો નાટક વિશેનો મત પણ આપ્યો છે. ગુજરાતમાં આ પ્રકારનો અભ્યાસ આ પહેલાં થયો નહોતો, કદાચ થયો હશે તો પ્રકાશિત થયો નહોતો. કૃષ્ણકાન્ત કડકિયાએ આ પુસ્તક દ્વારા પહેલ કરી છે. જે પ્રશસ્ય છે. આ પહેલાં 'નાટ્ય પ્રયોગશિલ્પ' વિશે તો એક સંદર્ભગ્રંથ શ્રી જશવંત ઠાકરનો પ્રગટ થયો છે. જેમાં નાટકને પ્રયોગ સુધી કઈ રીતે લઈ જવું તેનો તબક્કાવાર ચિતાર આપ્યો છે. પરંતુ કૃષ્ણકાન્ત કડકિયા 'શર્વિલક' નાટકના પ્રયોગશિલ્પ વિશે વાત કરે છે. આ નાટક વિશે તેમણે નાટ્યાચાર્યો અને વિદ્વાનોના પુસ્તકોનો અભ્યાસ કરી એમના અભિપ્રાયો – મતોને પોતાના વિશ્લેષણમાં કામે લગાડ્યા છે. પશ્ચિમમાં દિગ્દર્શકની પોથી ઉપરાંત નાટ્યપ્રયોગના શિલ્પ પર અનેક વિવેચકો અને તજ્જ્ઞો પણ ખૂબ ઊંડાણપૂર્વક પુસ્તકો લખતા હોય છે. આવાં પુસ્તકો દ્વારા ભજવાયેલાં નાટકોનાં અર્થઘટન ઉપરાંત એનાં દૃશ્યરચના, ભૂમિનકશાઓ, દૃશ્યબંધના, રાચરચીલાના, સાધન સામગ્રીના, વેશભૂષા અને રંગભૂષાના સાદા અને રંગીન નમૂનાઓ, પ્રકાશઆયોજન અંગેનાં સાધનોની યાદી, એની ગોઠવણ, ઉપયોગ વગેરે માટે નાનામાં નાની નકશાઓ સાથે નોંધ ઉપરાંત પાત્રોના આવાગમન, હલનચલન, ચેષ્ટાઓ અંગેની ઝીણવટભરી નોંધ નકશામાં દોરીને આપેલી હોય છે. પાત્રોનાં માનસિક વિશ્લેષણો પણ કરવામાં આવેલાં હોય છે.[૩૬] આપણા દેશમાં આ દિશામાં કોઈ નોંધપાત્ર પ્રયાસો થયા નથી. કૃષ્ણકાન્ત કડકિયા તેમના આ પુસ્તક દ્વારા આ સંદર્ભે આરંભ કરે છે. એટલે તેનું મૂલ્ય મહત્તમ છે. શર્વિલક... જ નહીં 'જસમા ઓડણ લોકનાટ્યપ્રયોગ શિલ્પની દૃષ્ટિએ' પુસ્તકમાંથી પણ લોકનાટ્યનાં તમામ સૂક્ષ્મ સ્થૂળ પરિમાણોનું આકલન કરી પરિચય સમીક્ષા આપી છે. આ માટે કૃષ્ણકાન્ત કડકિયા નાટકના પ્રયોગ વેળાએ જ નહીં તેના દરેક રિહર્સલ દરમિયાન પણ હાજર રહીને ઝીણી ઝીણી વિગતો એકઠી કરે છે. જશવંત ઠાકર અને કલાકારોએ જે ચિંતન, અથાગ મહેનત આ નાટકને પ્રયોગ સુધી લઈ

જવા કર્યા છે તેની આ પુસ્તકમાં ચર્ચા કરવામાં આવી છે. શ્રી ગોવર્ધન પંચાલ કહે છે તેમ 'શર્વિલક જેવા બહુચર્ચિત, યુગદર્શક કહી શકાય તેવા નાટકની ભજવણીમાં દેખીતી રીતે જ એની પાછળ જે ચિંતન અને અથાગ મહેનત દિગ્દર્શક અને કલાકારોએ લીધાં છે એની આ પુસ્તકમાં ચર્ચા કરવામાં આવી છે. લગભગ દરેક 'રિહર્સલ'માં લેખકે હાજરી આપીને 'રિહર્સલ'માં થતા નાનામાં નાના સૂક્ષ્મ કાર્ય – વ્યાપારની નોંધ લીધી છે. અને કાર્ય વ્યાપાર શા માટે થાય છે એનું વિશ્લેષણ શક્ય હોય ત્યાં કર્યું છે.[૩૭]

કૃષ્ણકાન્ત કડકિયા પુસ્તકના નિવેદનમાં લખે છે '...એક સારું નાટ્ય સમજવા માટે ઘણો સજાગ પ્રયત્ન જરૂરી છે અને એ ઉપરાંત વિવેક અને જાગૃત વિવેચનશક્તિ દરેકમાં વિકસવી જોઈએ. આમ થાય તો જ નાટક સમજી શકાય અને નાટ્યની કલા એ ઉત્તમ કોટિની કવિતાનો અભ્યાસ છે એ સમજાય. માત્ર વાંચી જવાથી જ નાટ્ય સમજી શકાતું નથી. રસાત્મક એકીકરણ – નાટ્યકલાના અભ્યાસ માટે અનિવાર્ય છે, આવું કંઈક આ અભ્યાસમાંથી વિકસે એવી મહત્ત્વાકાંક્ષાથી મેં આ અખતરો કર્યો છે.'[૩૮]

ખરેખર તો આ નાટકના અભ્યાસી મિત્રોને ખપે લાગે તે પ્રકારનું નાટ્યશિક્ષાનું પુસ્તક છે. ભવિષ્યમાં આ નાટક ભજવનારને યથાતથ ભજવવું હોય તો તે ભજવી શકે તે એનો બીજો ઉપયોગ છે. લેખક નાટક વિશે પણ વાત કરે છે. રસપ્રધાન નાટક છે. નાટકની પસંદગીથી માંડીને એની રજૂઆત સુધીનાં અનેકવિધ કાર્યો જે દિગ્દર્શકે સર્જન પ્રક્રિયા સમયે સંભાળવાનાં હોય છે તે દરેકની આ પુસ્તકમાં ચિત્રોના ઉદાહરણ અને ભૂમિનકશાઓ આપીને ચર્ચા કરવામાં આવી છે. આ સાથે એમ પણ અનુભવાય છે કે 'શર્વિલક' નાટકના લગભગ બધા જ પ્રયોગો ખૂબ જ સાવધ – સજ્જ રહી વિવેકદૃષ્ટિથી જોયા છે. દરેક પ્રયોગે થયેલા ફેરફારો, પ્રેક્ષકો પર થતી અસરો આદિને નોંધી તેની સ્પષ્ટ ચર્ચા કરી છે. અન્ય વિવેચકોએ નાટકને ટૂંકાવવાનું કહ્યું ત્યારે કૃષ્ણકાન્ત કડકિયાએ નાટકને ટૂંકાવવાતી નાટકની અખિલાઈ ખંડિત અને રસક્ષતિ થતી અનુભવી છે.

અહીં વિશિષ્ટ પ્રકારનું નાટ્યવિવેચન અવશ્ય છે પણ તેનો આશય એ માત્ર શુદ્ધ નાટ્યવિવેચન નથી, નાટ્યશિક્ષણને મદદરૂપ થાય તેવો છે. કૃષ્ણકાન્ત કડકિયા આ પુસ્તકના નિવેદનમાં કહે છે કે ...આજે રંગગૃહના પ્રત્યેક પાસાનો વિશિષ્ટ વિકાસ થયો હોઈ એ અંગેના ગ્રંથોનું પ્રકાશન થવું જરૂરી છે. વિજ્ઞાનની અસરને કારણે નાટ્યકલા ઘણી ઝડપથી વિકસી રહી છે. મૂળ શાસ્ત્રગ્રંથો આજે જુનવાણી લાગે છે. એને ઉપકારક એવા ગ્રંથો ન લખાય તો નાટ્યકળાને સુલભ સુગમ બનાવી શકાશે નહીં, આ જરૂરિયાત નહીં સંતોષાય તો મૂળ શાસ્ત્રગ્રંથોની હાલત પણ બૂરી

થશે.' શર્વિલક અને જસમા... એ બંને પુસ્તકોનો આશય એ માત્ર વિવેચન નથી. પરંતુ આ પ્રકારનો અભિગમ અને અભ્યાસ આ પૂર્વે નથી થયો માટે આ બંને પુસ્તકોનું મહત્ત્વ છે. રૂપિત, અભિનિત, રૂપક્તિમાં તેમના નાટ્યવિષયક લેખો, સંશોધનો પ્રગટ થયા છે. રૂપિત અને અભિનીતમાં નાટકના અભ્યાસને લગતા લેખો સંગૃહીત થયા છે. 'શાસ્ત્રીય દષ્ટિએ તેમ સાહિત્યના અને નાટકની તાલીમ લેતા વિદ્યાર્થીઓને માર્ગદર્શન મળી રહે એ રૂપમાં લખવાની પદ્ધતિ રાખી છે.'[૩૯]

રૂપિતમાં વિવેચન લેખો સંગૃહીત થયા છે. આ લેખોમાં જ તેમનું નાટ્યચિંતન વ્યક્ત થયું છે. કૃષ્ણકાંત કડકિયા નાટકને દશ્યવસ્તુ માને છે. 'નાટકની કલા ઉત્તમ કોટિની કવિતાનો અભ્યાસ' છે એમ પણ તેઓ માને છે. 'રૂપિત'માં નાટકના કાવ્ય અને દશ્ય બંને તરફના પ્રશ્નોને સ્પષ્ટ કરવાનું વલણ છે. તેમના મતે સંવાદ અને સંવેદના જેટલું જ મહત્ત્વ સમૂહનો, ચિત્રદશ્ય આદિ નાટ્યમાધ્યમનું છે. એકલી કલ્પનાશક્તિથી નાટક સિદ્ધ થતું નથી. નાટ્યકૃતિ અને રંગભૂમિના સંબંધની ભૂમિકા બાંધી આપતાં તેમણે કહ્યું છે કે 'કોઈ પણ પ્રેક્ષકગૃહ ગમે તેટલું અધિકારવાળું હોય તો પણ લેખકનાં સાધનોની મૂળભૂત ગતિથી વિરુદ્ધ કશું વિચારી શકે નહીં. કશુંક ગર્ભિત કે અંતઃકરણના વ્યાપાર સુધી જ સીમિત રાખવાને બદલે એ નાટ્યકાર્ય દ્વારા શક્ય એટલું દશ્ય થઈ શકે એ તક લેખકે પૂરી પાડી આપવી જોઈએ.'[૪૦] કૃષ્ણકાન્ત કડકિયા નાટકને માત્ર સાહિત્યિક કે માત્ર 'નાટ્ય'ની દષ્ટિએ જ જોતા જ નથી. એ નાટ્યકાર, નટ, દિગ્દર્શક અને રંગભૂમિના અન્ય કસબીઓ વચ્ચે સંબંધ પ્રસ્થાપિત કરી આપે છે. અહીં ૧૪ નાટકો વિષેના લેખોમાંથી તેમની નાટ્ય વિભાવના ડોકિયું કરે છે. બૂમ, મેનાગુર્જરી, સોયનું નાકું, અજેય ગૌરીશિખર, સરનામા વગરનું મોત, સેતુ, હું ચોરસ ઈંડાં ને ગોળ કબરો, વૃદ્ધની આંખમાં આકાશ, જૂના જોડા, મહાભિનિષ્ક્રમણ, ઝેરવું, પ્રકાશધર્મી નાટિકાઓ, અભિનય પંથે, મનનાં ભૂત : એટલી કૃતિઓ વિશે પ્રયોગશિલ્પની દષ્ટિએ ચર્ચા કરી છે. 'અભિનય પંથે નટની આત્મકથા છે. તો મહાભિનિષ્ક્રમણની ચર્ચામાં નવલકથા અને નાટક વચ્ચેનો ભેદ સ્પષ્ટ કર્યો છે. કૃષ્ણકાન્ત કડકિયા નાટકની ચર્ચા પશ્ચિમ અને પૂર્વના વિચારોને સાથે રાખીને કરે છે. તેમણે ચિત્ર ફ્રેમને 'દર્શન'ને નજર સમક્ષ રાખી પ્રયોગશિલ્પની વાત કરી છે. જે આધુનિક નાટકો કે શેરીનાટકોના મૂલ્યાંકનના પ્રશ્નો ઊભા કરે છે. નાટકના હેતુ – પ્રયોજન વિશે તેમનું માનવું છે કે પ્રેક્ષકોને આનંદની અનુભૂતિ કરાવે તે જ નાટકનો હેતુ હોઈ શકે. 'સરનામા વગરનું મોત' એ નાટક વિશે વાત કરે છે ત્યારે 'કલાના કાંઠા સાચવીને લેખક મનોવૈજ્ઞાનિક હેતુ પ્રવર્તાવે તો કોઈને કશો વાંધો ન હોઈ શકે, એટલે કે વાચિક અભિનયની પ્રક્રિયા પછીની મહત્ત્વની પ્રક્રિયા પણ 'ચિત્રદશ્ય' અભિનયની જ છે, તે હિપ્નોટિઝમના પ્રયોગો જેવી બની

વિજ્ઞાન બનવાને બદલે અર્થ મૂકે, વિચાર સીંચે અને વસ્તુ–તત્ત્વની સ્થાપના કરી કલા બને એવી રીતે નાટ્ય-લેખ લેખક આપણને આપે તો ઘણું ઉપકારક કામ થઈ શકે.'[૪૧] નવાં નાટકો વિશે તેમનો મત એવો છે કે નાટ્ય લેખકે 'નાટ્યલેખ' એવો બનાવવો જોઈએ કે જેથી દિગ્દર્શકને તેના અર્થઘટનમાં અને પ્રયોગ-શિલ્પ ઘડવામાં સુગમતા રહે. આકંઠ સાબરમતીનાં નાટકો કે મેઈક બિલિવનાં નાટકોની ચર્ચામાં તેમણે આ પ્રકારની વાત કરી છે. સાથે સર્જનપ્રક્રિયા વિશે પણ ચર્ચા ચલાવી છે. દરેક નવા નાટકોની સાથે તેમણે રસાનુભૂતિના પ્રશ્નો પણ ચર્ચ્યા છે. નવા પ્રયોગશિલ્પની ઘણી શક્યતા, મંચ લિપિમાં પરિવર્તન, ગતિ, ક્રિયાની અનિવાર્યતા આદિને કેન્દ્રમાં રાખી તેમણે વિવેચન કર્યું છે. 'રૂપિત'માં તેમણે લેખક કરતાં દિગ્દર્શકનું મહત્ત્વ વધારે જોયું છે. નાટ્યલેખને મંચ પર સ્થાપિત કે ગતિશીલ કરવામાં દિગ્દર્શક મહત્ત્વનું કામ કરતા હોય છે.

રૂપિતમાં પ્રયોગશીલ નાટકો વિશે તેનાં આકાર-રૂપ વિશે કૃષ્ણકાન્ત કડકિયા સૂચનો આપે છે. નવા નાટ્યકારોએ નવાં સંવેદનો પ્રગટાવવાં હોય તો ભલે પણ નાટકમાં તો હંમેશાં નાટકની જેમ જ તે વ્યક્ત થવું જોઈએ. કૃષ્ણકાન્ત કડકિયા તેમની તમામ વિચારણામાં તખ્તો કેન્દ્રસ્થાને મૂકે છે. સાહિત્ય અને રંગભૂમિને સંનિધિકૃત કરીને તેમણે વિચાર કર્યો છે. આ પછીના 'અભિનિત'માં પણ તેમના નાટ્યવિષયક લેખો છે. 'અભિનિત'માં તેમના સંશોધન લેખો છે. જેમાં રંગભૂમિની ભાષા, નાટ્યસાહિત્યમાં કે. કા. શાસ્ત્રીનું પ્રદાન, રાસ, ગરબા અને થિયેટર વિષે અભ્યાસપૂર્ણ આલેખન થયું છે. બાપુલાલ નાયક અને જયશંકર સુંદરીના રંગભૂમિ ક્ષેત્રે પ્રદાન વિશે તેમણે ચર્ચા કરી છે. 'રૂપકિત'માં સંગૃહીત થયેલા લેખોથી લેખકની નાટ્ય વિષયક સમજ તો પ્રગટ થાય છે સાથે રંગમંચ સાથેનો તેમનો સ્નેહ પણ પ્રગટ થાય છે. નિવેદનમાં તેમણે નાટ્યની સાથે નૃત્ય, ચિત્ર અને સ્થાપત્ય વિશે તેમના આંતર સંબંધ વિશે ચર્ચા કરતાં કરતાં જ ગ્રીક થિયેટર, સંસ્કૃત નાટ્ય વિષયક ચર્ચા અને પ્રાચીન રંગભૂમિના સ્થાપત્ય વિશે વાત કરી છે. વેગ્નર, આપિયા, ક્રેઈગ, રેઈનહાર્ટ, મેયરહોલ્ડ આદિનાં દશ્યરચના અને નાટ્યપ્રયોગ અંગેના વિચારોને વ્યક્ત કર્યા છે. નિવેદન એ માત્ર નિવેદન નથી રહેતું પણ નાટકના વિકાસની રેખા આલેખે છે. તેમનું નિવેદન પછીનાં પ્રકરણોમાં આલેખાયેલા વિષયોમાં પણ પૂરક માહિતી આપવા પ્રયત્નશીલ છે.

નિવેદનમાં નૃત્ય, ચિત્ર, સ્થાપત્ય વગેરે વિશેનું વિવેચન છે. ઋગ્વેદથી આરંભી અનેક શાખાઓમાં વિસ્તાર પામેલ સંસ્કૃત સાહિત્યમાં નૃત્યકળા વગેરેના જોવા મળતા અંશો વિશે સવિસ્તાર ચર્ચા ઉપરાંત ગ્રીક થિયેટર અને તેની સ્થાપત્યકલા, મધ્યયુગની કલાઓનો શેરીનાટકો તરીકે થતો વિનિયોગ, વિશ્વના મહત્ત્વના

નાટ્યચિંતકોની શૈલી વિશે – વિચારો વિશેની ચર્ચા, સંસ્કૃત થિયેટર ઉત્ક્રાંતિ સંસ્કૃત નાટ્યમંડળ વિશેની ચર્ચા આવરી લીધી છે. રૂપકિતમાં યક્ષગાન, મણિપુરી નૃત્યની ચર્ચા પછીનાં પ્રકરણોમાં કરી છે. અહીં મણિપુરી નર્તન, યક્ષગાન, ઔર તોતા બોલા, નાટક સરીખો નાદર હુન્નર, શાકુંતલ, બાથટબમાં માછલી, તુફાન રફાઈ, દાદા, જસમા, એક પત્ર, પરિત્રાણ, અલગારી નટસમ્રાટ જસવંત ઠાકર આદિ લેખોમાં તેમણે નૃત્ય, નાટક અને કૃતિલક્ષી સમીક્ષા આપી છે. તેમણે રંગભૂમિ પર ભજવાતાં સ્વરૂપોને સાથે રાખ્યાં છે તેમાં તેમની નાટ્ય સમજનું એક પરિમાણ નજરે પડે છે.* કૃષ્ણકાન્ત કડકિયા નાટકને ભજવણીથી ઓળખે છે. 'નાટ્યલેખ'ને આધારે નહીં ભજવાયેલાં નાટકનાં પ્રયોગશિલ્પ તેમણે વિચારી નકશા સાથે તેનું વિવેચન – આલેખન કર્યું છે. તેમને મન પ્રયોગશિલ્પ વધારે મહત્ત્વનું છે.

મણિપુરી નર્તન એ આમ તો શ્રી ગોવર્ધન પંચાલના ગ્રંથનું અવલોકન છે. તેમાં મણિપુરી નર્તન ગુજરાતમાં કેમ ન આવ્યું તેનું તુલનાત્મક અધ્યયન છે. 'પ્રતિઘોષ' એ કૃપાશંકર જાનીના કાવ્ય સંગ્રહનું વિવેચન છે. તેમાં સંગીત તત્ત્વની નાટકમાં ઉપકારકતા વિશે વાત કરી છે. તેમણે કહ્યું છે કે 'સંગીત વગર નાટકને ચાલે જ નહીં.' કૃપાશંકર જાનીની કવિતાનો સંદર્ભ લઈ નાટકમાં સંગીતની ચર્ચા ચલાવી છે. 'પ્રતિઘોષ'નો આધાર લીધા વિના જ તેઓ આ ચર્ચા છેડી શક્યા હોત. 'પ્રતિઘોષ'નાં કાવ્યો અને નાટકના સંગીત વચ્ચેનો સંબંધ કંઈ સ્પષ્ટ થતો નથી. યક્ષગાનમાં કર્ણાટકનું લોકનાટ્ય. લેખકે પોતે જોયેલા 'યક્ષગાન'નાં આકર્ષક તત્ત્વો વિશે વિગતે ચર્ચા કરી છે. વેશભૂષા, નર્તન સંગીત, મુખશોભા અને ભાષા આ પાંચ તત્ત્વો યક્ષગાનમાં આકર્ષણ જગાવે છે એમ તેમનું માનવું છે. તેમણે કહ્યું છે કે 'ભારતીય લોકનાટ્યોમાં ઍબ્સર્ડનું તત્ત્વ પણ પડેલું છે જ....' યક્ષગાનમાં આવાં ઍબ્સર્ડ તત્ત્વોવાળાં પાત્રો છે. 'ઔર તોતા બોલા' નાટક ભજવતી વખતે થયેલો ઊહાપોહ લેખકને લેખ કરવા પ્રેરે છે. મંચ પર ગાલિપ્રદાનની બાબતે થયેલા ઊહાપોહને આ લેખકે 'ગાળો પાત્રના પોતાના કે પ્રજાના લયસંવાદને પ્રગટ કરી આપતી હોય તો 'ગાલિપ્રદાન'નું મહત્ત્વ છે. નીતિવાદીઓ ભલે આ નાટકને અશ્લીલ જાહેર કરે આ નાટક વારંવાર ભજવાવું જ જોઈએ' કહ્યું છે. લેખકના મતે ગાળો બોલવાનો પ્રસંગ સ્ટેજ પર એવી જગ્યાએથી આવે છે જ્યાં તેને મહત્ત્વ મળતું નથી. તે એવી જગ્યાએથી બોલાય છે જ્યાં સ્ટેજની-મંચની શક્તિઓ ઘટતી જતી અનુંભવાય છે. આખીય ચર્ચા રસપ્રદ છે.

'નાટક સરીખો નાદર હુન્નર' શ્રી હસમુખ બારાડીનું નાટ્યવિવેચનનું પુસ્તક છે. તેના વિશે લેખક કહે છે કે 'આછીપાતળી નોંધો અને વિગતવાર વાચન દરમિયાન લખાયેલા છૂટક આ લેખોને વ્યવસ્થિત કરી ગ્રંથસ્થ કરવાનો આ પ્રયાસ

છે. પોતાને જે કંઈ કહેવું છે તે પહેલાં જુદા જુદા લેખકોએ નાટક અંગે જે કંઈ કહ્યું છે તેમાંથી લેખકે તારણો કાઢ્યાં છે, તે આપણા થિયેટર તેમ નાટકના વિકાસ – અવિકાસની ભૂમિકા બાંધી આપે છે. એટલું જ નહીં, ક્યાંક નાટક અંગે જુદા જુદા લેખકોના ખ્યાલો, આશાઓ, નિરાશાઓ અને ખુશી તેમ આર્ત ચીસો વગેરે પણ એમાં પ્રગટે છે.'[૪૨] આ લેખ એ કૃતિલક્ષી સમીક્ષા છે. હસમુખ બારાડીની આગવી વિચારણાની 'પ્રશંસા' કરીને નાટ્યશિલ્પ, થિયેટર, ભાષા ઇમ્પ્રોવાઈઝેશનની લીલા વિશે વિગતે વાત થઈ હોય તો સારું હતું એમ લેખક માને છે. લાભશંકર ઠાકર આંગિક, વાચિક અભિનયને શુદ્ધ નાટ્ય કહે છે ને સેટિંગ્સ, કોશ્ચ્યુમ, મ્યુઝિક, લાઇટ્સ વગેરેને ગૌણ કહે છે તેના પ્રત્યાઘાતરૂપે – 'બાથટબમાં માછલી' એ લેખમાં કૃષ્ણકાન્તભાઈ નાટકમાં આહાર્ય અભિનયનું મહત્ત્વ સિદ્ધ કરવાનો પ્રયત્ન કરે છે. નાટક માત્ર વાચિક કે આંગિકથી જ સિદ્ધ થવાનું નથી. આહાર્ય અભિનય વિના નાટકની સિદ્ધિ નથી એ વાત તેમણે ઉદાહરણ દ્વારા સિદ્ધ કરી છે.

નાટકમાં ચિત્રકળા ઉપયોગી થઈ શકે તે કઈ રીતે ઉપયોગી બને તેની વિગતે ચર્ચા તુફાન રફાઈનાં ચિત્રોની મીમાંસા દ્વારા કરી છે. લેખક કહે છે કે દિગ્દર્શકે દરેક કલામાંથી કંઈ ને કંઈ શીખવું જોઈએ. નૃત્યમાંથી ગતિ, ચિત્રમાંથી સ્થાન-સ્થિતિ, રચના, ચિત્રદશ્ય વગેરે નાટકને ઘણાં ખપમાં આવે છે, તેમ તેમનું માનવું છે.

'જસમા'ના વેશનું 'પ્રયોગ'લક્ષી વિવેચન તેમનો સ્તુત્ય પ્રયાસ છે. 'પરિત્રાણ' – દર્શકના નાટકને માર્કન્ડ ભટ્ટ અને જશવંત ઠાકરે ભજવ્યું તેનો તુલનાત્મક અભ્યાસ ધ્યાનાકર્ષક થયો છે. બંને મહાનુભાવો વસ્તુ, પાત્ર, ભાવો, રસોનો વિનિયોગ નિરાળી શૈલીએ કરે છે. સેટિંગ્સમાં પણ અદ્દભુત પરિવર્તન છે. તેની પ્રયોગલક્ષી વિવેચના કૃષ્ણકાન્ત કડકિયા કરે છે.

ગોવર્ધન પંચાલ અને જશવંત ઠાકરના પ્રદાનને મૂલવતો સુંદર લેખ પણ અહીં મળે છે. 'રૂપકિત' આમ નાટ્યવિવેચનાની સાથે સાહિત્ય અને પ્રયોગલક્ષી વિવેચનનો ગ્રંથ છે.

કૃષ્ણકાન્ત કડકિયા જાગૃત વિવેચક છે. નાટકની પ્રસ્તુતિ પૂર્વેથી તેની સાથે જોડાય છે ને પ્રત્યક્ષ થતા નાટક વિશે વિગતપૂર્ણ – વિસ્તૃત અને સંયત, ક્યારેક માર્ગદર્શન વિવેચન આપે છે. તેમનાં વિવેચનો અલબત્ત, નાટ્યશિક્ષાના વિદ્યાર્થીઓને માર્ગદર્શક પુરવાર થાય તેવાં ને તે હેતુવાળાં વિશેષ જણાય છે.

જોકે તેમણે સાવ ભિન્ન પ્રકારની રીતિથી નાટ્યવિવેચન આરંભ્યું છે. નાટકને કઈ રીતે જોવું તેના માર્ગદર્શક ગ્રંથ તેમના પ્રયોગશિલ્પને આલેખતાં પુસ્તકો બને છે. તેમની વિવેચના સિદ્ધાંતથી આરંભાઈને પ્રસ્તુતિ સુધી વિસ્તરેલી છે. પ્રયોગશિલ્પ

અને રસાનુભવને વિશે તેમણે ચર્ચાઓ કરેલી છે. જોકે તેમણે પ્રસ્તુતિની કલાઓ વચ્ચે સમાનતા જોઈ છે.* કૃષ્ણકાન્ત કડકિયા તેમની આગવી વિવેચન પ્રવિધિથી જાણીતા થયા છે.

લવકુમાર દેસાઈ (૧૯૪૦)

'રંગભૂમિ કેનવાસે', 'શબ્દ કેનવાસે' આ બે સમીક્ષા ગ્રંથો ઉપરાંત તેમની સમીક્ષાઓ પ્રસંગોપાત્ત વિવિધ સામયિકોમાં પ્રકાશિત થતી રહે છે. લવકુમાર દેસાઈએ રંગભૂમિ, નાટક અને નાટ્યવિવેચન વિશે સમીક્ષાઓ આપી છે. કૃતિલક્ષી વિવેચના કરી છે.

'શબ્દ કેનવાસે'માં નાટ્યચર્ચા છે જેમાં ઉત્તરરામચરિતના મુખ્ય રસ અને નાટ્યકાર ઉપેન્દ્રાચાર્યજીનો જીવનપરિચય કરાવે છે. 'ગુજરાતી સાહિત્યમાં પ્રહસન' એ લેખમાં પારસી રંગભૂમિનાં પ્રહસનોથી, 'મિથ્યાભિમાન', 'ભટનું ભોપાળું'ને આરંભનાં ઉચ્ચ કોટિનાં પ્રહસનો ગણે છે. એ પછી કનૈયાલાલ મુનશીનાં પ્રહસનોમાં 'કાકાની શશી', 'છીએ તે જ ઠીક', 'બ્રહ્મચર્યાશ્રમ', 'વાહરે મેં વાહ' અને ચંદ્રવદન મહેતાનાં 'દેડકાની પાંચશેરી', 'ધારાસભા', 'મૂંગી સ્ત્રી', 'હોહોલિકા', 'મેના પોપટ' આદિ પ્રહસનોની ચર્ચા કરતાં મધુ રાય આદિ નાટ્યકારોનાં વ્યંગ્યલક્ષી પ્રહસનો સુધી ચર્ચા લંબાવે છે. આ લેખમાં પ્રહસનનો વિકાસક્રમ તેમણે આલેખ્યો છે. પ્રહસનમાં થયેલા પ્રયોગોની સાર્થકતા વિશેષ ચર્ચા તેમણે કરી છે. નાટ્યપ્રયોગોમાં જે પ્રહસનો રજૂ થાય છે તેના વિશે ચિંતા વ્યક્ત કરી છે. ચુનિલાલ મડિયા પછી સ્થૂળ હાસ્ય જન્માવે છે તેવાં પ્રહસનો લખાયાં છે. 'શુદ્ધ પ્રહસન કહી શકાય તેવી કૃતિ જવલ્લે જ મળે છે. જાણે કે હિમાલયસુતા ગંગા ઉન્નત ગિરિશૃંગો છોડી મેદાનમાં પ્રવેશી સમુદ્રને ભળી ખારી ખારી બની ગઈ છે. પ્રવીણ સોલંકી, ઉત્તમ ગડા, અનિલ મહેતા, વિહંગ મહેતા જેવા રૂપાંતરકારો નાટ્ય નિર્માતાઓના ઇશારે તાતા થૈ થૈ કરતા માંગ પ્રમાણે મસાલેદાર પુરવઠો પૂરો પાડતા જાય છે.'[૪૩] સામે મધુ રાય, લાભશંકર ઠાકર, ચિનુ મોદી, સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર, સુભાષ શાહ, હસમુખ બારાડીનાં વ્યંગ્યલક્ષી પ્રહસનો નાટ્યસ્વરૂપ સાથે ગંભીર નિસબત ધરાવે છે. તેની નોંધ યોગ્ય રીતે કરી છે. પ્રહસન વિશે વિસ્તૃત રીતે લખાયેલા આ લેખમાં પ્રહસનનો વિકાસ કરુણ – હાસ્યનાટકની નવી દિશા સુધી વધ્યો છે તેમ માને છે. અલબત્ત, અંતે આપણી રંગભૂમિની દશા અને દિશા વિશેની ચિંતા સ્વાભાવિક લાગે છે. અહીં લોકરુચિને પણ તેમણે કારણભૂત ગણી હોય તેમ લાગે છે.

'આપણા બિન કેળવાયેલા 'શિક્ષિત' પ્રેક્ષકો નાટક જેવા ગંભીર સ્વરૂપને સ્થૂળ મનોરંજનનું માધ્યમ માનતા હોવાથી કૉમેડી નાટકો, પ્રહસનો જોવાને નિમિત્તે ગલગલિયાં કરાવે તેવાં નિમ્નસ્તરનાં નાટકો જોવાનું વધુ પસંદ કરે છે.'[૪૪] લોકરુચિ

તો આ પ્રકારનું ઇચ્છે છે પણ એની સામે નિમ્ન પ્રકારની વૃત્તિને ઉશ્કેરી મબલખ કમાણી કરનારાઓય એટલા જ જવાબદાર છે. 'નાટ્યનિર્માતાઓ મબલખ કમાણી કરવા પ્રેક્ષકોની રુચિને સંતોષે તેવા અ-કળાકીય નાટકો આપવાનું જ પસંદ કરે છે. આ ષડ્યંત્રમાં સામેલ થવા આપણે ત્યાં લહિયાઓની ખોટ નથી.'[૪૫] મંચનલિપિ વિશે ત્રણ નાટ્યકૃતિનો આધાર લઈ ચર્ચા કરી છે. જેમાં 'હાજરાહજૂર' – ચિનુ મોદી, 'ભડલી' – સુભાષ શાહ, 'નરવાનર' – રમેશ શાહ આ ત્રણે નાટકોના પ્રયોગ વિશે તેમણે સમીક્ષા કરી છે. જોકે પ્રયોગનું વિવેચન કઈ રીતે કરવું કે પ્રયોગ વિવેચનનાં ગૃહીતો હજી નવા વિવેચકોને સ્પષ્ટ થયા નથી. એટલે અહીં 'મંદિરની આરતી, રંગલો-રંગલી વગેરેનો ભૂંગળ સાથે પ્રવેશ, સૂત્રોચ્ચાર કરતાં ટોળાંનાં દૃશ્યો વગેરે ગ્રુપસીનનો ઉપયોગ કરીને નાટકને દર્શનીય બનાવ્યું છે. પ્રવાહી દૃશ્યો, સારું ટીમ વર્ક વગેરેને કારણે હાજરાહજૂર આસ્વાદ્ય નાટક બન્યું પણ કુશળ દિગ્દર્શક હજુ પણ કૃતિગત રસસ્થાનોને વિકસાવી શક્યા હોત તેમ વર્તાય છે.'[૪૬] નાટકના પ્રયોગની સમીક્ષા વિશે હજી લવકુમાર સ્પષ્ટ નથી. 'ભડલી' કે 'નરવાનર'ની મંચલિપિ વિશે તેમણે સમીક્ષાત્મક નોંધ અવશ્ય મૂકી છે. પણ તેમાં જેની ચર્ચા વિના ચાલે જ નહીં તે પ્રકાશ, સંગીત, સાયક્લોરામાનો કે સ્ટેજ ક્રાફ્ટનો વિનિયોગ, અભિનય-કોશ્ચ્યુમ, મેકપ આદિ અનેક બાબતોની ઉપેક્ષા કરીને મંચલિપિની ચર્ચા શક્ય જ નથી. અહીં પ્રયોગની સમીક્ષાની આપણી અપેક્ષા સંતોષાતી નથી. 'ગેલેલિયો ગેલિલી' બર્તોલ બ્રેખ્તના નાટકની અભ્યાસપૂર્ણ સમીક્ષા આસ્વાદ્ય છે. અહીં પ્રતની સૂક્ષ્મ ચર્ચા છે. બ્રેખ્તના વિચારને પણ તેમણે યથાતથ પકડ્યો છે. નાટકના મંચનની શક્યતાઓને પણ તેમણે ચીંધી બતાવી છે.

શબ્દ કેનવાસેમાં તેમના નાટક વિશેના વિવેચન લેખો છે. 'રંગભૂમિ કે નવાસે' એ પુસ્તકમાં તેમની નાટ્ય વિવેચના સાથે વિવેચનની સમીક્ષા પણ થતી આવે છે. 'રંગભૂમિ કેનવાસે'નાં નિવેદનમાં તેમણે એક આશા વ્યક્ત કરી છે. 'સમૂહ માધ્યમોનાં આક્રમણો વચ્ચે પણ 'નાટક' શ્વસી રહ્યું છે (ને શ્વસશે), તેના નટપ્રેક્ષકોના જીવંત-સંબંધને કારણે.'[૪૭] નટ-પ્રેક્ષકના જીવંત સંપર્કને કારણે જ નાટક ટકશે તેવી આશા ટકી રહે તેના ઉદાહરણ રૂપે આ પુસ્તકમાં તેમણે ભજવાતાં નાટકોના પ્રતિભાવરૂપે વિવેચન લેખો કર્યા છે. તે વિશે તેઓ વધારે સ્પષ્ટતા કરતાં કહે છે કે નાટકમાં પ્રસ્તુતિકરણનો... ગૌરવવંતો મહિમા હોવાને કારણે નાટકોની ચર્ચા સાહિત્ય ઉપરાંત ભજવણી સંદર્ભે કરી છે.

'રંગભૂમિ કેનવાસે'માં ચાર વિભાગમાં વિભાજિત નાટક અંગેની સમીક્ષા પ્રગટ કરી છે. પહેલા વિભાગમાં સાંપ્રત રંગભૂમિ વિશેના ત્રણ વિવેચન લેખો – 'ગુજરાતી રંગભૂમિ' 'આધુનિક એકાંકીની ગતિવિધિ', 'અને 'ગુજરાતી નાટક : નવા

દાયકાનાં' આ ત્રણેય લેખોમાં લેખકે રંગભૂમિ, એકાંકી અને નવમા દાયકાના નાટકોના વિકાસક્રમ તેમ જ ગુણવત્તા વિશે સમીક્ષા કરી છે. 'ગુજરાતી રંગભૂમિ એ વિવેચન લેખમાં તેમણે 'ગુજરાતી રંગભૂમિનાં બીજ લોકનાટ્ય ભવાઈમાં જોવા મળે છે' એવો ઉલ્લેખ કરીને ગુજરાતી રંગભૂમિ પૂર્વેની લોકનાટ્ય-ભવાઈની પરંપરા વિશે નોંધ કરી, તેની મર્યાદાઓને આલેખીને બીજું વિધાન કરે છે કે 'સંસ્કૃત નાટકો અને અર્વાચીન નાટકોની વચ્ચે લોકનાટ્ય ભવાઈની સમૃદ્ધ પરંપરા હોવા છતાં ગુજરાતી નાટકના મૂળ તરીકે તેને સ્વીકારી શકાય તેમ નથી.'[૪૮] ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિ પણ લોકનાંટ્ય ભવાઈની પરંપરામાંથી વિકસ્યાં નથી. નાટકનાં બીજરૂપ તત્ત્વો પણ ભવાઈમાંથી મળી શકે નહીં. લવકુમાર દેસાઈ બીજ અને મૂળ વિશે સ્પષ્ટ નથી. ગુજરાતની રંગભૂમિ વિશે ઐતિહાસિક તથ્યો સાથેનો વિકાસક્રમ આ લેખમાં તેમણે આપ્યો છે. અવેતન અને વ્યાવસાયિક રંગભૂમિ, પ્રયોગશીલ રંગભૂમિ વિશેની સમ્યક્ ચિંતા કરી છે. આજની રંગભૂમિની ચર્ચા કરતાં નોંધે છે કે 'ગુજરાતની રંગભૂમિ ભજવણી સંદર્ભે' ટેક્‌નિકની બાબતમાં દરિદ્ર છે. તો મુંબઈની રંગભૂમિ 'તૈયાર' કૃતિઓની ભજવણીથી સંતોષ માનતી હોવાથી નાટ્યકૃતિઓના સંદર્ભે દરિદ્ર ભાસે છે.[૪૯] ગુજરાતી રંગભૂમિ પાસે સારાં નાટકો છે – હોય તો પણ પ્રેક્ષક. – સાચો પ્રેક્ષક નથી મળતો એ વાતમાં તથ્ય છે. 'ગુજરાતનો સરેરાશ પ્રેક્ષક નાટકને માત્ર મનોરંજન માટેનું સ્થૂળ સાધન માને છે. રસકીય આનંદ પ્રાપ્તિનું નહીં.'[૫૦] પ્રેક્ષકની નાટ્યસમજને કેળવે તેવા વિવેચકો પણ નથી એમ કહેતા લવકુમાર દેસાઈ કહે છે કે 'નાટ્યવિવેચન પણ અત્યંત રંક અવસ્થામાં હોવાથી કોઈ વૈચારિક ઊહાપોહ થતો નથી. સતીશ વ્યાસ, કૃષ્ણકાન્ત કડકિયા, હસમુખ બારાડી, લવકુમાર દેસાઈ, બકુલ ટેલર, ઉત્પલ ભાયાણી, જયંત પારેખ વગેરેનાં નાટ્યવિવેચનો કાં તો કૃતિ સંદર્ભે હોય છે અથવા મંચ ને પ્રયોગની સંક્ષિપ્ત નોંધ રૂપે. નાટકનાં બધાં જ પાસાંઓને આવરી લેતાં વિવેચનો અપવાદ રૂપે થાય છે.'[૫૧] લવકુમાર દેસાઈ રંગભૂમિના વિકાસની સ્થિતિ વિશે યોગ્ય રીતે જ ચિંતા કરે છે. નાટક રંગભૂમિ તેનો મહત્તમ વિકાસ પામી શક્યા નથી તે વાત પણ યોગ્ય છે.

આધુનિક એકાંકીની ગતિવિધિ લેખમાં 'ઍબ્સર્ડ' સંજ્ઞાનો પરિચય કરાવી નાટ્યકૃતિ પર તેના પ્રભાવના ઔચિત્યની ચર્ચા કરે છે. 'ઍબ્સર્ડની દાર્શનિક પીઠિકા અને નાટ્યકૃતિ બંને ભિન્ન વસ્તુ છે. નવ્ય વિચાર જો કલાત્મક ઘાટ ન પામે તો રસકીય કલાકૃતિની દૃષ્ટિએ તે વંધ્ય છે.'[૫૨] એમ કહેતા લવકુમાર દેસાઈએ ઍબ્સર્ડની સંવેદનાને વ્યક્ત કરતા નાટ્યકારો અને નાટકોની ટેક્‌નિક વિશે વિચાર કર્યો છે. લવકુમાર દેસાઈ માને છે કે આપણે ત્યાં 'ઍબ્સર્ડ' નાટકોમાં માત્ર 'અર્થશૂન્યતા' જ નહીં પણ અસ્તિત્વવાદ, અતિવાસ્તવવાદ આદિનું સંમિશ્રણ થયું

છે. આદિલ મનસુરી, ચિનુ મોદી, મહેશ દવે, મધુ રાય આદિનાં એકાંકીઓના દાખલા આપીને તેમણે આધુનિક એકાંકીની ગતિવિધિ વિશે ચર્ચા કરી છે. નવમા દાયકાનાં નાટકો વિશે તેમણે શિવકુમાર જોષીથી માંડીને હસમુખ બારાડી, લાભશંકર ઠાકર, સુભાષ શાહ, જયંત પારેખ, ચિનુ મોદી, સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર આદિ નાટ્યકારોના નાટકોનો ટૂંકો પરિચય કરાવ્યો છે. નવમા દાયકાનાં નાટકોના વિહંગાવલોકન પરથી લવકુમાર દેસાઈ એ તારણ પર આવ્યા છે કે 'તેના લેખકનું રંગભૂમિ સાથે સંપૂર્ણ તાદાત્મ્ય છે. તે રંગભૂમિની જરૂરિયાતો અને ભૂગોળથી સુપરિચિત છે. તે હવે ઊંચા આસને બેસીને એકદંડિયા મહેલમાંથી કૃતિઓ રચતો નથી. થિયેટર સાથે દિગ્દર્શક, કલાકાર, નેપથ્યના તજજ્ઞો અને સહૃદય પ્રેક્ષકોને જેટલી નિસબત છે તેટલી જ નિસબત નાટ્યકારોને છે. આ દાયકાની નોંધપાત્ર કૃતિઓ પ્રથમ તખ્તા પર ભજવાઈ છે. પછી પુસ્તકોમાં બંધાઈ છે.'[૫૩] નવમા દાયકાનાં નાટકો વિશેનું તેમનું આ મંતવ્ય છે.

'નાટ્યચર્ચા' એ બીજા વિભાગમાં તેમણે નવ સમીક્ષાઓ આપી છે. તેમાં સાતમાં કૃતિલક્ષી સમીક્ષા છે, એકમાં તેમણે મુનશી અને ગુજરાતી રંગભૂમિની ચર્ચા છેડી છે અને એક બીજા લેખમાં મેઘાણીની નાટ્યપ્રતિભાનો પરિચય કરાવ્યો છે. આ સાત જે કૃતિ અહીં છે તેમાં 'હોહોલિકા', 'ધરા ગુર્જરી, 'કાદવિયાં', 'અશ્વમેધ', 'પીળું ગુલાબ અને હું' અને 'રાઈનો દર્પણરાય' છે. ચંદ્રવદન મહેતાનાં બે નાટકો એક 'હોહોલિકા' અને 'ધરા ગુર્જરી' વિશેની પ્રત્યક્ષ વિવેચનામાં તેમણે પ્રત અને તેમાંની રંગસૂચિને આધારે મંચનક્ષમતાની ચર્ચા કરી છે. મેઘાણીની નાટ્યપ્રતિભાનો પરિચય આપવામાંય તેમની નાટકોની ચર્ચા સાથે મેઘાણીમાં પડેલી નાટ્યકારની પ્રતિભાને યોગ્ય સમય અને તક મળ્યાં નહીંની ચિંતા વ્યક્ત થઈ છે. 'કાદવિયાં' એ 'સુન્દરમ્'ની સુંદર કૃતિ છે. કૃતિનું પ્રત્યક્ષ વિવેચન કર્યું છે. 'જાલકા'ને રંગભૂમિનું ઉત્તમ નજરાણું કહીને લવકુમાર દેસાઈએ રંગભૂમિની દૃષ્ટિએ તે કઈ રીતે ઉત્તમ છે તેની જ વાત કરી નથી, 'જાલકા' ચિનુ મોદીએ કરેલું 'રાઈનો પર્વત'ના એક પાત્રનું 'એક્સટેન્શન' છે. રંગભૂમિ પર 'લોકનાટ્ય'ની પ્રયુક્તિના વિનિયોગ (?) માત્રથી રંગભૂમિનું ઉત્તમ નજરાણું બની ગયેલું જાલકા અભિનેય નાટક છે પણ લવકુમાર દેસાઈને તેની પ્રત્યક્ષ વિવેચનામાં રસ છે. આથી નાટક તરીકે તેની સિદ્ધિ વિશેની ચર્ચામાંય તેની ભજવણી વિશેનું સૂચન અવશ્ય હોવું જોઈએ. એ સિવાય નાટકને 'રંગભૂમિ'નું નજરાણું એ પણ 'ઉત્તમ' કઈ રીતે કહી શકાય ? 'અશ્વમેધ' પણ ચિનુ મોદીનું, પુરાણ કલ્પનના વિનિયોગનો વિશિષ્ટ દાખલો છે. લવકુમાર દેસાઈ સંસ્કૃત સંદર્ભો સાથે અભ્યાસપૂર્ણ સમીક્ષા કરે છે. પ્રત, સંવાદ અને ખાસ તો કેન્દ્રીય 'વિષય' બાબતે તેમણે સમીક્ષા કરી છે. 'અશ્વમેધ' રંગમંચક્ષમતા માટે

ઘણી જહેમત માગી લે તેવું નાટક છે. નાટક એ સંપૂર્ણ રીતે 'વહેવારુ કલા છે. 'મનની રંગભૂમિ પર ભજવી જોઈ' જેવાં વાક્યો-વિધાનોનો કશો અર્થ જ નથી હોતો. અહીં આ લેખમાં લવકુમાર દેસાઈએ 'અશ્વમેધ'ની મર્યાદાઓ વિશે અને તેના સંદર્ભસૂત્ર વિશે સુંદર ચર્ચા કરી છે. તેમને 'અશ્વમેધ'નું મૂળ 'હયવદન'માં જણાયું છે. તેમણે 'અશ્વમેધ' અંગે જે પ્રશ્નો ઊભા કર્યા છે તે વાજબી છે. 'અશ્વમેધ'ના પૌરાણિક સંદર્ભોને આધારે કોઈ આધુનિક સંવેદન પ્રગટતું ના હોય તો આ પ્રકારના રચનાશિલ્પનો કોઈ હેતુ ખરો ?[૫૪] 'અશ્વમેધ'નું કથાબીજ 'હયવદન'માંથી મળ્યું હોવાનું તેમનું અનુમાન સત્યની નજીકનું છે. 'ચિનુ મોદીએ 'હયવદન' કૃતિ જોઈ હોવાનો સંભવ છે. 'હયવદન'માં સૂત્રધાર સમા ભાગવતની ઉક્તિઓ દ્વારા અને વચ્ચે વચ્ચે આવતા 'યક્ષગાન' દ્વારા વસ્તુપ્રવાહનું નિર્વહણ થયું છે. તેવું જ 'અશ્વમેધ'ની કથાગાન પરંપરામાં જોવા મળે છે. 'અશ્વમેધ'ની માફક 'હયવદન'માં અશ્વને (હયવદનના જન્મદાતા) હણહણતા પૌરુષના આવેગમય પ્રતીક તરીકે નિરૂપવામાં આવ્યો છે.'[૫૫] ચિનુ મોદીની નાટ્યપ્રતિભાનો પરિચય 'જાલકા' અને તેમનાં અન્ય નાટકો એકાંકીઓથી અવશ્ય મળે છે. પણ લવકુમાર દેસાઈ કહે છે તેમ 'અશ્વમેધ'માં કાંઈક નવું કરવાની મથામણ રસિકોને ગમે છે, સ્પર્શે છે અલબત્ત, આ વખતે તેનું પરિમાણ સંપૂર્ણતઃ સંતર્પક નીવડ્યું નથી.'[૫૬] સ્પષ્ટ મત ક્યારેક લવકુમાર દેસાઈ પાસેથી મળે છે. લાભશંકર ઠાકરના 'પીળું ગુલાબ અને હું' નાટકની સમીક્ષા પણ બહુ રસપૂર્વક કરી છે. આ નાટકની વિશેષતા એ છે કે રંગસૂચિને આધારે નાટકની મંચનની શક્યતા – ક્ષમતા વિશે ચર્ચા કરવી સહજ બને છે. છતાં ભજવાતું નાટક જોવાથી જ નાટકની સિદ્ધિ – મર્યાદાનો ખ્યાલ આવતો હોય છે. 'પીળું ગુલાબ અને હું' નાટક તેની રંગભૂમિ કરામતો અને બળકટ કેન્દ્રવર્તી સંવેદનને કારણે વિશિષ્ટ છે, લવકુમાર દેસાઈને પણ આ નાટક ખૂબ ગમ્યું છે. અલબત્ત, અહીં નાટકની પ્રત્યક્ષ સમીક્ષા જ છે. લાભશંકર ઠાકરની દીર્ઘ પ્રસ્તાવના, કાન્તિ મડિયાની દિગ્દર્શક નોંધમાંથી જે નાટક સમીક્ષક પામ્યા છે તેનાથી પણ તેમણે ધન્યતાનો અનુભવ કર્યો હોય તેવું જણાય છે. 'રાઈનો દર્પણરાય' – 'રાઈનો પર્વત'ના ખ્યાત વસ્તુમાંથી કથાબીજ લઈ લખાયેલું નાટક છે. આ નાટક વિશે સમીક્ષકે પ્રત્યક્ષ વિવેચન કરી પ્રતને – સાહિત્યસ્વરૂપને ખોલી આપ્યું છે પણ મંચન શક્યતા વિશે ચર્ચા કરતા નથી. આ લેખ તો બહુતયા 'અવલોકન' જ જણાય છે. નાટ્યચર્ચાના વિભાગમાં તેમણે નાટ્યની નહીં પણ 'નાટક'ની પ્રતની જ ચર્ચા કરી છે. અહીંની સમીક્ષા એ રીતે જોઈએ તો કૃતિલક્ષી છે.

વિભાગ 'ૐ'માં કૃતિસમીક્ષા કરવા ધારી છે. અહીં આઠ ગ્રંથોના પરિચય સમીક્ષાનો તેમનો આશય છે. તેમાં 'અંતિમ અધ્યાય', 'બાથટબમાં માછલી', 'ધુમ્મસ

ઓગળે છે', 'ઘર વગરનાં દ્વાર', 'નાટક વગરનો જીવ', 'નાટક સરીખો નાદર હુન્નર', 'નૂતન નાટ્ય આલેખો' અને 'રૂપકિત' જેટલાં નાટકો અને નાટક વિશેની સમીક્ષાના ગ્રંથોનો સમાવેશ થાય છે. એમાંય 'અંતિમ અધ્યાય', 'દર્શક'નાં ત્રણ લઘુનાટકોનો સંગ્રહ છે, 'બાથટબમાં માછલી' લાભશંકર ઠાકરનાં સાત એકાંકીનો સંગ્રહ છે. 'ધુમ્મસ ઓગળે છે' એ રમેશ શાહનાં દસ એકાંકીઓનો અને 'ઘર વગરનાં દ્વાર' એ રવીન્દ્ર પારેખનાં ચાર એકાંકીઓનો સંગ્રહ છે. આ ચારેય એકાંકી સંગ્રહોનું અવલોકન કર્યું છે. જે નાટકો વિશે કોઈ વિશેષ સમીક્ષા મળતી નથી. પછીના ચાર ગ્રંથોમાં 'નાટકનો જીવ' ઉત્પલ ભાયાણીનો નાટકની સમીક્ષાનો ગ્રંથ છે. 'નાટક સરીખો નાદર હુન્નર' હસમુખ બારાડીની નાટકની અને રંગભૂમિની દશા-દિશાની ચિંતા કરે છે. 'નૂતન નાટ્ય આલેખો'માં સતીશ વ્યાસ નવાં નાટકોની ઇયત્તા અને મંચનક્ષમતાની દૃષ્ટિએ સમીક્ષા કરે છે. 'રૂપકિત' કૃષ્ણકાન્ત કડકિયાની નાટ્ય સમીક્ષાનો ગ્રંથ છે. લવકુમાર દેસાઈ આ આઠેય ગ્રંથોની પરિચયાત્મક સમીક્ષા કરે છે. પછીના ચાર ગ્રંથો તો પોતે જ સમીક્ષા ગ્રંથો છે. આથી આ સમીક્ષક સમીક્ષાનીય સમીક્ષા આપે છે. આ સમીક્ષામાં યોગ્ય દિશાનાં માર્મિક સૂચનો પણ મળે છે. 'નાટકનો જીવ' વિશે કહે છે કે 'નાટ્યધર્મી' ઉત્પલ ભાયાણીએ એકાદ અર્વાચીન ગુજરાતી નાટકને તપાસવાનો ઉપક્રમ સેવ્યો હોત તો 'ઘરના દીવાની અવગણના થઈ રહી છે તેવો વાચકોને અહેસાસ થાત નહીં.'[૫૭] 'નાટક સરીખો નાદર હુન્નર' વિશેની ચર્ચામાં હસમુખ બારાડીના વિચારને પામીને તેની સમીક્ષા કરી છે. આક્રોશપૂર્ણ રીતે આરંભના લેખોમાં મુકાયેલો વિચાર 'કોઈ નિશાળનું ચોગાન પણ ચાલે...' એ લેખમાં જુદો પડે છે. બારાડી સતત એમ માનતા રહ્યા છે કે લેખક અને નટચમૂ વચ્ચે નજીકતાનો સંબંધ હોવો જોઈએ કે લેખક મંચ વિશે મંચલિપિની જાણકારીવાળો હોવો જોઈએ પણ આકંઠ – સાબરમતીના લીલાનાટ્યની ચર્ચા કરતી વખતે તેમણે એ આગ્રહને વ્યક્ત કર્યો નથી. એ લેખ બાબતે લવકુમાર દેસાઈ યોગ્ય રીતે જ કહે છે કે 'અહીં શ્રી બારાડીનો સિંહનાદી અવાજ અ-બુલંદ બની ગયો છે. માત્ર પીઠ થાબડવાની પ્રવૃત્તિ વિશેષ લાગે છે.'[૫૮] આગળના આક્રોશપૂર્ણ લેખો અને તેમની બહુશ્રુતતાને કારણે રૂઢ કરેલ આગ્રહોને વિશે એમ જ કહેવું યોગ્ય છે. 'આ મીઠા બોળ્યા ચાબખાને બદલે એ થિયેટરો અને વિભિન્ન નાટ્યશૈલીઓ વિશે તેમણે વિસ્તૃત અધિકૃત અભ્યાસ લેખો આપ્યા હોત તો વધુ ઉચિત ગણાત. છતાંય તેમને ન્યાય આપવા ખાતર નોંધવું રહ્યું કે આ પ્રકારના ઉગ્ર આક્રોશમાં કટાક્ષ કે કરુણતાનો ભાવ નથી, ભારોભાર વ્યથા અને વેદના કંડારાયેલા છે.'[૫૯] 'નૂતન નાટ્ય આલેખો' વિશેની સમીક્ષામાં તેમણે કહ્યું છે કે 'સતીશ વ્યાસે સમીક્ષામાં માનવીના સંકુલ મનની લીલાને પ્રગટ કરનારાં

સૂક્ષ્મ સ્તરનાં નવ નાટકોની પસંદગી કરીને ગુજરાતી રંગભૂમિની મૌલિક નાટકોની ઊજળી બાજુ ફોકસ કરી છે. સતીશે નાટ્યકારની શબ્દસૃષ્ટિને વધારે ધ્યાનમાં રાખી તેના ભાષાકર્મ પર વધુ પડતો ભાર મૂક્યો છે. તેમ કરવામાં ક્યારેક નાટકનાં પ્રતીકો, પુરાકલ્પનો કે રૂપકોની ચર્ચા નહીંવત્ થઈ છે. સમગ્રતયા એમ કહી શકાય કે 'નૂતન નાટ્ય આલેખો'ના અવલોકન લેખોએ ગુજરાતી રંગભૂમિ પરનાં ઉત્તમ મૌલિક નાટકો પ્રતિ સૌનું ધ્યાન ખેંચ્યું છે તથા અભ્યાસીઓ માટે આવાં માનસશાસ્ત્રીય નાટકોને સમજવા-માણવા માટે દિશા ચીંધી આપી છે.[૬૦] 'રૂપકિત'માં કૃષ્ણકાન્ત કડકિયાની સમીક્ષા શૈલી વિશે તેમણે ચર્ચા કરી છે. અલબત્ત, તેમને આ સમીક્ષાઓમાં અભિનિવેશ વિશેષ જણાયો છે. પ્રયોગશીલ નાટ્યવિવેચના આપવાનો પ્રયત્ન કૃષ્ણકાન્ત કડકિયાનો છે તેમ પણ તેમણે નોંધ્યું છે.

'કૃતિ સમીક્ષા' એ વિભાગમાં ખરેખર તો ગ્રંથાવલોકનો જ થયાં છે. આ અવલોકનોમાં દરેક ગ્રંથનો વિસ્તૃત પરિચય અવશ્ય મળે છે. ગ્રંથકારની વિચારધારાનો અને તેમની મર્યાદાનોય પરિચય તેમનાં આ અવલોકનમાંથી પમાય છે.

વિભાગ '૪'માં તેમણે 'પ્રયોગ સમીક્ષા' મૂકી છે. કેટલાક સમારોહમાં ભજવાતાં નાટકો વિશે તેમણે પ્રયોગની સમીક્ષા આપી છે. તેમાં ધ્યાનપાત્ર બને છે 'હયવદન', 'સિકંદર સાની' અને 'ગેલેલિયો ગેલિલિ'ની સમીક્ષાઓ. અન્ય બે સમીક્ષાઓ માત્ર અહેવાલ છે. નેશનલ નાટ્ય અકાદમી વેસ્ટર્ન ઝોનના નાટ્ય સમારોહ ૧૯૯૨માં ભજવાયેલાં નાટકોમાં 'રાઈનો દર્પણરાય', 'અગ્નિહોત્રા', 'બડે દિલવાલા', 'દૂધાં' આદિ નાટકો ભજવાયાં. સમીક્ષકે તેના વિશે ટૂંકમાં તેના પ્રયોગનો પણ ખ્યાલ આવે તેવી રીતે સમીક્ષા કરી છે. 'સેટર પ્લેથિયેટર – એક આંદોલન' એ લેખમાં વડોદરાની એક નાટ્યસંસ્થાનો પરિચય કરાવ્યો છે. 'પ્રો. જે. બિરજે પાટિલનો નાટ્યપ્રયોગ 'હયવદન' લેખમાં ગિરીશ કર્નાડના 'હયવદન'ની પ્રયોગ સમીક્ષા છે. ગેલેલિયો અને સિકંદર સાનીની સમીક્ષા પણ સાથે છે. અલબત્ત, વિભાગ ચારનું શીર્ષક પ્રયોગ સમીક્ષા એવું ભલે આપ્યું પણ, નાટ્યપ્રયોગની સમીક્ષાની અપેક્ષા સંતોષાતી નથી. અહીં માત્ર પ્રતની સમીક્ષા થાય છે.

લવકુમાર દેસાઈ નાટકની સમીક્ષા કરે છે. પરંતુ બહુધા તેમણે 'પ્રત' કે 'આલેખ'ની કે નાટકના વાઙ્મય સ્વરૂપની સમીક્ષા કરી છે. ભજવાતાં નાટકોની સમીક્ષાનો આગ્રહ આવશ્યક છે પણ 'આદર્શ' ક્યાં છે. જોકે નાટકની સમીક્ષામાં તેઓ સફળ રહ્યા છે. તેમણે નાટકના મર્મને પકડી નાટ્યકારને જરૂર પડે આવશ્યકતાનુસાર સૂચનો પણ કર્યાં છે. કૃતિનિષ્ઠ સમીક્ષા તેમણે આપી છે.

ભરતકુમાર ઠાકર (૧૯૪૧)

'નાટ્યવિમર્શ'માં ભરત ઠાકર નાટકની સૈદ્ધાંતિક વિવેચના કરે છે. તેમાંના ૧૩ લેખોમાં આરંભના ચાર લેખો અભ્યાસપૂર્ણ રીતે સંસ્કૃત નાટક, રંગમંચ અને પાશ્ચાત્ય નાટ્યવિચારને સ્પષ્ટ કરે છે. 'કાકાની શશી', 'રાઈનો પર્વત', 'જયા જયંત', 'ઢીંગલીઘર' જેવામાં કૃતિલક્ષી સમીક્ષા છે.

'ગુજરાતી નાટ્ય સાહિત્ય વિહંગ દષ્ટિ' તથા 'એકાંકી' ઉદ્ભવ અને વિકાસ, બંને લેખોમાં નાટક અને એકાંકીની ઐતિહાસિક પરિપ્રેક્ષ્યમાં ચર્ચા કરી છે. સેમ્યુઅલ બેકેટ, જયંતિ દલાલ તથા ઉમાશંકર જોશીની નાટ્યપ્રતિભાનો પરિચય કરાવતા લેખ પણ આ ગ્રંથમાં છે.

'સંસ્કૃત નાટક' એ લેખમાં નાટક શા માટે 'દશ્યકાવ્ય' છે તેની અભ્યાસપૂર્ણ ચર્ચા તેમણે કરી છે. શ્રાવ્યકાવ્યના ત્રણ ભેદ, ગદ્ય, પદ્ય, ચંપુ ને દશ્યકાવ્યમાં માત્ર 'નાટક'નો સમાવેશ થાય છે તેમ તેમણે નોંધ્યું છે. નાટક અને રૂપકની સમાનતા સિદ્ધ કરી નૃત્ત, નાટ્ય, નૃત્ય અને રૂપકને સમજાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. સંસ્કૃત નાટકની ઉત્પત્તિ અને લાક્ષણિકતાઓ વિશે તેમણે ચર્ચા કરી એવું પ્રતિપાદન કર્યું છે કે સંસ્કૃત નાટક ભારતીય ભૂમિમાં જ જન્મ્યું, વિકસ્યું છે. આ માટે તેમણે ભારતીય અને પાશ્ચાત્ય વિદ્વાનોના મતનું સંકલન કરી પ્રાચીન સાહિત્ય અને શાસ્ત્રોના સાધાર પુરાવાઓ ટાંકીને સંસ્કૃત નાટકના મૂળની યથાર્થતા સિદ્ધ કરી છે. નાટકનાં અન્ય લક્ષણો વિશે પણ વિશદ – વિસ્તૃત ચર્ચા કરી છે. 'સંસ્કૃત રંગમંચ' એ લેખમાં ભરત નાટ્યશાસ્ત્રમાં ઉલ્લેખ પ્રમાણના રંગમંચ – પ્રેક્ષાગાર – નાટ્યશાળાની ચર્ચા કરે છે. 'પાશ્ચાત્ય નાટ્યવિચાર'માં નાટક અંગે છ તત્ત્વોની ચર્ચા કરી છે. ભારતીય મત પ્રમાણે ત્રણ તત્ત્વોમાં જ તે છ તત્ત્વોનો સમાવેશ થઈ જાય તેમ તેમનું માનવું છે. 'કાકાની શશી', 'જયા-જયંત', 'ઢીંગલીઘર', 'રાઈનો પર્વત' વિશેની કૃતિલક્ષી સમીક્ષાઓ વસ્તુ-પૃથક્કરણાદિની દષ્ટિએ કરી છે. સેમ્યુઅલ બેકેટ વિશેની નોંધમાં તેમનાં નવલકથા અને નાટકોનો આછો પરિચય છે. મુખ્યત્વે નોબેલ પારિતોષિક વિજેતા સેમ્યુઅલ બેકેટનાં જીવન અને સર્જનનો પરિચય તેમણે કરાવ્યો છે. 'વેઇટિંગ ફોર ગોદો'ની અને બેકેટના જીવનચિંતનની ચર્ચા અહીં કરી છે. ઉમાશંકર જોશી, અને જયંતિ દલાલની નાટ્ય પ્રતિભાને બે અલગ લેખમાં પરિચયાત્મક ઢબે વ્યક્ત કરી છે. 'ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્ય વિહંગ દષ્ટિએ' લેખમાં નાટકના ઉદ્ભવથી માંડીને આધુનિક નાટકો સુધીનો વિકાસ આલેખ્યો છે. 'એકાંકી : ઉદ્ભવ અને વિકાસ' એ લેખમાં પણ તેમણે એકાંકીના ઉદ્ભવથી આધુનિકતાનો સ્પર્શ પામતાં એકાંકીઓ સુધીનો વિકાસ ઇતિહાસ દષ્ટિએ આલેખ્યો છે. ભરત ઠાકરે તેમનો પીએચ. ડીનો શોધનિબંધ 'કાહ્યાભાઈ ધોળશાજી : એક અધ્યયન' એ વિષય પર લખ્યો છે.

ડાહ્યાભાઈનાં નાટકો અને રંગભૂમિ પરના પ્રયોગો વિશે તેમણે સંશોધક દૃષ્ટિથી અધ્યયન કર્યું છે. આ સંશોધનગ્રંથમાં તેમણે નાટક અને રંગભૂમિ વચ્ચેનો ભેદ સ્પષ્ટ કરી, ડાહ્યાભાઈના આગમન સુધીની રંગભૂમિ અને નાટકની સ્થિતિ વિશે ચર્ચા કરી છે. રંગભૂમિ અને નાટકનો વિકાસ અને વ્યવધાનોની ચર્ચા – સમય સંદર્ભ અને ડાહ્યાભાઈનાં નાટકોના વસ્તુ અને સંકલના વિશે સમ્યક્ સમીક્ષા કરી છે. ડાહ્યાભાઈનાં નાટકોથી ગુજરાતી નાટકમાં જે પરિવર્તન આવ્યું છે તે ધ્યાનપાત્ર છે.

ભરત ઠાકરના મતે 'ડાહ્યાભાઈએ નાટ્યલેખનની શરૂઆત કરી ત્યાં સુધી ગુજરાતી નાટક કથન અને વર્ણનમાં જ મુખ્યત્વે પરિબદ્ધ હતું. ડાહ્યાભાઈનાં આરંભકાળનાં નાટકો પણ એ જ રીતિમાં લખાયેલાં હતાં. 'અશ્રુમતી'થી એમાં વળાંક આવે છે. પાત્ર નિરૂપણમાં કથનને સ્થાને ક્રિયા પ્રાધાન્ય ભોગવે છે... ગુજરાતી નાટકને કથનમાંથી સંઘર્ષ પર લાવીને ક્રિયાને કેન્દ્રિત કરવાનું, શ્રી જ્યંતિ દલાલ કહે છે તેમ 'narrationમાંથી action' તરફ લઈ જવાનું માન ડાહ્યાભાઈને જાય છે.'[૬૧] 'ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજી : એક અધ્યયન'

ડૉ. ભરતભાઈ ઠાકર નાટકની સૈદ્ધાંતિક અને કૃતિલક્ષી સમીક્ષા કરે છે. નાટક અને રંગભૂમિના ભેદને સ્પષ્ટ કર્યા પછી પણ નાટકને તેની પ્રતને આધારે જ તપાસે છે. સાહિત્ય સિદ્ધાંતને આધારે નાટકની સમીક્ષા તેમણે કરી છે.

સતીશ વ્યાસ (૧૯૪૩)

'નૂતન નાટ્ય આલેખો', 'આધુનિક એકાંકી', 'પ્રતિમુખ'માં મુખ્ય નાટક વિશેની સમીક્ષાઓ છે. 'કૃતિરાગ'માં અન્ય સ્વરૂપો સાથે નાટકની ચર્ચા કરેલી છે.

'નૂતન નાટ્ય આલેખો'માં નવાં નવ નાટકોની સમીક્ષા છે. સતીશ વ્યાસ નાટક વિશે સ્પષ્ટ અભિગમ રાખે છે. નાટકોની સમીક્ષા કરતી વખતે પણ તેમના મનમાં આ સ્પષ્ટ સમજ રહી છે કે નાટક એ માત્ર સાહિત્યિક સ્વરૂપ નથી. 'નૂતન નાટ્ય આલેખો'ના નિવેદનમાં આથી જ નોંધે છે : જ્યાં સુધી નાટકનું મંચન થતું નથી ત્યાં સુધી એ પરિપૂર્ણ બનતું નથી. નાટ્યપ્રયોગ માટે સરજાયેલી આ બધી રચનાઓ એ દૃષ્ટિએ પ્રત કે આલેખન છે.[૬૨] ભજવાતા નાટકની નહીં પણ નાટકની પ્રતની સમીક્ષા તેમણે કરી છે. એ દૃષ્ટિએ અહીં જે સમીક્ષાઓ છે તે પ્રત્યક્ષ વિવેચન જ છે. તેમણે આ પ્રત-આલેખને આધારે જ તે નાટકોની તખ્તાલાયકીની શક્યતાઓને ખોલી આપી છે. 'આ રચનાઓનું મૂલ્યાંકન કરતી વેળાએ મેં એમાંની મંચનક્ષમતાને પ્રધાનતઃ ધ્યાનમાં રાખી છે. મારો આશય એ રચનાઓમાં રહેલા નાટકને બહાર લાવવાનો સ્પષ્ટ કરી આપવાનો છે.'[૬૩]

સતીશ વ્યાસ આરંભમાં જ સ્પષ્ટતા કરી નાટ્ય-આલેખની સમીક્ષા કરે છે. નાટકના આલેખના અભ્યાસથી તેની તખ્તાલાયકીનો તાગ કાઢી શકાય છે. છતાંય

નાટકને સંપૂર્ણ નાટ્યરૂપે મૂલવવા માટે તો તેની ભજવણી જ ખરો માપદંડ હોઈ શકે. સતીશ વ્યાસ 'નૂતન નાટ્ય આલેખો' દ્વારા બહુધા પ્રયોગમાં આવી ગયેલાં કે ભજવાઈ ગયેલાં નાટકો વિશે સમીક્ષા કરે છે. જો કે તેમણે આ નાટકોને મંચસ્થ થતાં જોયાં પહેલાં આ સમીક્ષા કરી છે માટે અહીં આલેખને આધારે જ નાટકને બહાર લાવવાનો – સ્પષ્ટ કરી આપવાનો તેમણે પ્રયત્ન કર્યો છે. નવે નવ નાટકો સક્ષમ અનુભવી નાટ્યકારોએ લખેલાં છે. સતીશ વ્યાસ સમીક્ષા કરે છે ત્યારે આ સ્થાપિત સર્જકોના પ્રભાવથી પર રહીને કરે છે. આથી નાટકની મર્યાદાઓ – ખામીઓ પણ સામે લઈ આવે છે. તેમણે નાટકના વસ્તુ અને તેની રંગ સૂચનાઓ ઉપરાંત પોતાની આગવી નાટ્યસૂઝના બળે નાટકોને ભજવાતાં અનુભવ્યાં છે. 'પીળું ગુલાબ અને હું', 'નજીક', 'તિરાડ', 'જાલકા', 'જનાર્દન જોસેફ' 'કોઈ પણ એક ફૂલનું નામ બોલો તો', 'સુમનલાલ ટી. દવે', 'કુમારની અગાશી' અને 'અશ્વમેધ' આ નાટકોએ ગુજરાતી નાટકને નવી શક્યતા ચીંધી બતાવી છે. રંગભૂમિ-નાટક નૂતનતા ધારણ કરે છે. અહીં સતીશ વ્યાસ પાત્રો, વસ્તુને અંકોમાં, દશ્યોમાં, સંવાદોમાં વ્યક્ત કરતી સર્જકની શૈલી આદિની ચર્ચા આરંભમાં કરતા રહીને નાટકની મંચનક્ષમતા ક્યાં સિદ્ધ થાય છે તેની ચર્ચા કરે છે. 'ભજવાય તે જ નાટક' એવો સ્પષ્ટ મત ધરાવતા હોવાથી જ તેમણે આરંભમાં આ 'આલેખની સમીક્ષા છે' એવી સ્પષ્ટતા કરી છે. અહીં લાભશંકર ઠાકર, રઘુવીર ચૌધરી, મધુ રાય, શ્રીકાંત શાહ, સુભાષ શાહ, ચિનુ મોદી, હસમુખ બારાડીનાં લાંબા નાટકોની સમીક્ષા છે. આ સમીક્ષાઓ સાથે લઈ નાટકો વાંચવાથી નાટ્યાર્થને પામવો સરલ બને છે.

'આધુનિક એકાંકી'માં ૧૮ આધુનિક એકાંકીની સમીક્ષા છે. આરંભમાં જ તેમણે સ્પષ્ટતા કરી છે કે આ કૃતિલક્ષી અભ્યાસ છે. 'નૂતન નાટ્ય આલેખો'ની જેમ, જ અહીં પણ તેમણે માત્ર કૃતિને લક્ષમાં રાખી તેની ભાષાકીય સિદ્ધિ અને વિશિષ્ટ શૈલીને સંશોધવાનું કામ કર્યું છે. નાટકની પ્રતના આધારે મૂલ્યાંકન બાબતે તેમણે કહ્યું છે કે 'નાટક ભજવાય તે જ એની કસોટી છે એ હું સમજું – સ્વીકારું છું. પણ ધારો કે કોઈ વાર પ્રત સારી હોય અને રજૂઆત નબળી હોય તો શું ? એ સમયે પરફોર્મન્સને આધારે થતાં મૂલ્યાંકન કરવામાં મૂળ કૃતિને હાનિ પહોંચવાનો સંભવ રહે એટલે લિખિત પ્રતનો આધાર લેવાનો માર્ગ મને વધારે ઑબ્જેક્ટિવ લાગ્યો.'[૬૪] સતીશ વ્યાસ પૂરી સભાનતા સાથે પ્રત્યક્ષ કૃતિલક્ષી વિવેચન કરે છે. અલબત્ત, આ કૃતિલક્ષી સમીક્ષા દ્વારા જ નાટકની મંચનક્ષમતા વિશે ચર્ચા કરી છે. નાટકમાં અભિનયનું – આંગિક અભિનયનું મહત્ત્વ છે. 'વિઝ્યુલાઈઝેશન' પ્રત્યક્ષીકરણ એ નાટકનું પ્રાણતત્ત્વ છે.[૬૫] એમ માને છે. નાટકમાં દશ્યતત્ત્વનું મહત્ત્વ છે.

નાટકને પ્રેક્ષક વિના પણ ચાલે નહીં, 'પ્રેક્ષક નહીં તો નાટક નહીં, ભજવાય નહીં તો નાટક નહીં નાટકની પહેલી શરત જ આ.'[૬૬] નાટકને નાટક થવા માટે પ્રેક્ષક અને પ્રસ્તુતિ બંનેની આવશ્યકતા છે. નાટક ભજવણી માટે જ લખાય છે. 'નાટકમાં 'સાહિત્યિક' નાટક જેવો કોઈ અલાયદો વર્ગ હોઈ શકે નહીં.'[૬૭] નાટક દશ્યતત્ત્વયુક્ત હોવું જોઈએ પણ ભાષાતત્ત્વના ભોગે દશ્યતત્ત્વની સિદ્ધિ બરાબર નથી એમ તેઓ માને છે. 'અભિનય' નાટકનું મહત્ત્વનું અંગ છે. વાચિક અભિનયમાં શબ્દના શ્રુતિરૂપને એકાંકીકાર ખપમાં લે છે. રંગભૂમિની ભાષા – નાટકની ભાષા એ વિવાદાસ્પદ મુદ્દો તેમણે છેડ્યો છે. રંગભૂમિ કે થિયેટરની પોતાની ભાષા વિકસાવવાના પ્રયત્નો વિશ્વમાં ચાલ્યા જ કરે છે. બોલાતી કે પ્રયોજાતી ભાષા કરતાં આ ભાષા અલગ છે. 'નાટકમાં ભાષા' એ લેખમાં નાટકની ભાષા વિશે પાશ્ચાત્ય વિદ્વાનોના મત સાથે સાંકળીને નાટકમાં ભાષાનું મહત્ત્વ શું ને કેટલું છે તેની ચર્ચા કરી છે. તેમણે કહ્યું છે કે 'ભાષાનું સ્થાન એક રીતે ગૌણ છે. અભિનય એનું પ્રથમ માધ્યમ છે. નાટકમાં Speakingનો નહિ doingનો મહિમા છે. નાટકમાં ભાષાનો ઉપયોગ અભિનયક્ષમતાનો વિકાસ કરવામાં કરવાનો હોય છે.[૬૮]

'પ્રતિમુખ'માં ૨૬ વિવેચન લેખોમાં નાટકની કૃતિનિષ્ઠ અને પ્રયોગનિષ્ઠ સમીક્ષા કરી છે. આ છવ્વીસ લેખોમાં માત્ર પ્રત કે આલેખની જ સમીક્ષા નથી. નાટકની ભાષા કે અભિવ્યક્તિ રીતિની ચર્ચા પણ તેમણે કરી છે. નાટકના સ્વરૂપ વિશે તેમનો અભિગમ વિશિષ્ટ છે. નિવેદનમાં નોંધે છે : 'નાટક હજી પણ એક સબળ સમૂહ માધ્યમ છે અને એનો જીવંત પ્રભાવ પ્રેક્ષકચેતના પર પડતો હોય છે. કલાત્મકતા સાથે અને પ્રતિબદ્ધતા સાથે એનો વિધાયક ઉપયોગ થાય તો એ આજે પણ એવું સામર્થ્ય પુરવાર કરી શકે એમ છે.' નાટકના સ્વરૂપમાં તેની ક્ષમતામાં આસ્થા તો છે ને છતાં નાટકને પોતાની અસીમ શક્યતાઓથી વ્યક્ત થવાની તક મળી નથી. સતીશ વ્યાસ પણ આરંભમાં જ નાટકની યોગ્ય રીતે માંડણી નહીં થઈ હોવાને કારણે આપણે ત્યાં સફળતાથી સિદ્ધ નથી થયું તેનો સંકેત આપે છે. પ્રતિમુખમાં 'એ ડોલ્સ હાઉસ', 'શર્વિલક', 'રાઈનો પર્વત', 'ધૃતરાષ્ટ્ર', 'અમર અમર મર', 'કેમ મકનજી ક્યાં ચાલ્યા ?', 'મોજીલા મણિલાલ', 'પ્રપંચ', 'પડઘા', 'વેઇટિંગ ફોર ગોદો', 'નાગમંડળ', 'કાફલો', 'જોસેફ કે નો મુકદ્દમો', 'આખું આયખું ફરીથી', 'મહામાનવ', 'બા રિટાયર્ડ થાય છે', 'હોહોલિકા', 'રાજા મિડાસ', 'સાત સમુદ્રો',' ચૌરાહા'...... કુલ વીસ નાટકો વિશે કૃતિલક્ષી સમીક્ષા મળે છે. આમાંનાં ઘણાં નાટકોની ભજવણીની સમીક્ષા પણ સતીશ વ્યાસે કરી છે.

પહેલા લેખમાં 'નાટકની ભાષા'નો વિવાદાસ્પદ મુદ્દો તેમણે છેડ્યો છે. 'ભાષા' એ નાટકમાં બીજાં માધ્યમોની સાથે – એક માધ્યમ તરીકે આવે છે. રંગભૂમિની

ભાષા બાબતે મતાંતરો પ્રવર્તે છે. સતીશ વ્યાસે આ લેખમાં મતાંતરોની પણ ચર્ચા કરીને નાટકમાં ભાષાના મહત્ત્વને સ્પષ્ટ કરી આપવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. ભારતીય મતનો, ભરત નાટ્યશાસ્ત્રનો આધાર લઈ તેમણે 'વાચિક'ને – વાણીને અભિનયની કક્ષા આપી છે. ભાષા વિના અભિનયના પ્રયત્નો-પ્રયોગો પશ્ચિમમાં ખૂબ થયા છે. સતીશ વ્યાસ અહીં નાટકમાં ભાષા કેવી હોવી જોઈએ એની ચર્ચા વિશેષ કરે છે. 'નાટકની ભાષા સદ્ય પ્રત્યાયનક્ષમ હોવી અનિવાર્ય છે.' એમ કહેતી વખતે નાટકના અર્થઘટનની સમસ્યાઓ નિવારવા યોગ્ય રીતે ભાવક સુધી પહોંચવું જોઈએ તેમ માને છે. નાટક ભાષાથી અને ક્રિયાથી એમ બંને રીતે પ્રેક્ષક સુધી પહોંચતું હોય છે. નાટકમાં ભાષાનું મહત્ત્વ તેમણે સુપેરે આલેખ્યું છે. 'એ ડોલ્સ હાઉસ' એ કૃતિલક્ષી સમીક્ષા છે. આ નાટક વિશેની આ પ્રકારની અભ્યાસપૂર્ણ સમીક્ષા આ પૂર્વે થઈ નથી. પાત્રો અને પરિસ્થિતિનાં ઔચિત્ય, પાત્રોનાં મનોવિશ્લેષણ, નાટકની સમાજ પરની પ્રભાવક અસરો તથા વિવિધ સમીક્ષકો-ચિંતકોના મત સાથે તુલના આ લેખમાં મળે છે.

'શર્વિલક' નાટક વિશેની સમીક્ષા પણ કૃતિના રહસ્યને ખોલી આપતી, તેની વિશેષતા – મર્યાદાઓને સ્પષ્ટ કરતી સમીક્ષા છે. આ નાટક વિશે ચુનિલાલ મડિયાએ પ્રયોજેલા શબ્દોમાં 'મૃચ્છકટિક' અને 'દરિદ્ર ચારુદત્ત' નાટકોમાંનો જૂનો શરાબ લેખકે અહીં નવા બાટલામાં રજૂ કર્યો છે પણ વસ્તુતઃ આ નવું પીણું માત્ર જૂનાં પીણાઓનું મિશ્રણ નથી. આ મિશ્રણ તૈયાર કરવામાં લેખકે પોતાના આગવા કહી શકાય એવા કેટલાક 'આથા'ઓ અને 'ઘાણ' ઉમેર્યા હોવાથી એનો સ્વાદ જૂનાં પીણાંઓ કરતાં સાવ બદલી ગયો છે. અને આ નૂતન મદ્ય આગલાં મદ્યો કરતાં અધિક મિષ્ટ અને અધિક માદક પણ બની ગયું છે.[૬૯] આ ઉદાહરણ આપીને સતીશ વ્યાસ નાટકના વિશ્લેષણ દ્વારા કયા 'આથા' અને 'ઘાણ'નો ઉપયોગ શર્વિલકના લેખકે કર્યો છે તેની ચર્ચા કરે છે. 'રચનામાં એક કરતાં વધારે કથાવસ્તુઓ દાખલ કરવામાં આવ્યાં છે અને એ બધાંમાં ઘણા સાંધા દેખાય છે – આથી લોકવિપ્લવની વાત બાજુએ રહી જાય છે અને ચારુદત્ત – વસંતસેના પ્રમય, આર્ય-શ્રમણ – બૌદ્ધ હુંસાતુંસી વગેરે વચ્ચે વચ્ચેથી વધારે ડોકિયાં કરે છે. લેખકે મોટો પથારો કર્યો છે. સંસ્કૃત શૈલીનું મહાનાટક સર્જવાના સંકલ્પને કારણે આમ થયું છે. લેખકના કલ્પના કનકવાએ જેટલો ઘુમાવ લીધો છે એટલી ઊંચાઈ સિદ્ધ કરી નથી.'[૭૦] સતીશ વ્યાસ 'શર્વિલક'ની પ્રતની આ મર્યાદાઓને ધ્યાને લે છે. અલબત્ત, નાટકમાં ઘણી જગ્યાએ જોવા મળતા ટૂંકા સંવાદો ઉત્કૃષ્ટ સંવાદકલાનો નમૂનો બની શકે તેવા છે તેનીય નોંધ કરી છે. સતીશ વ્યાસ નાટકને તેના વિવિધ પરિમાણોથી તપાસે છે. તેઓ માને છે કે 'નાટકમાં સ્થાપનાનું મહત્ત્વ હોય છે,

યોજનાનું નહીં.' 'રાઈનો પર્વત' નાટક વિશેનો લેખ આમ તો 'રાઈનો પર્વત' એ સંપાદનની પ્રસ્તાવનામાં પણ જોવા મળશે. આ સમીક્ષામાં તેમણે 'રાઈનો પર્વત' લખાય છે તે સમય અને તેની પૂર્વેની નાટકોની સ્થિતિ વિશે તથ્યપરક ચર્ચા કરી 'રાઈનો પર્વત'નું યોગ્ય મૂલ્યાંકન કર્યું છે. રમણભાઈ નીલકંઠની નાટ્યપ્રતિભા ને રહસ્યોને તેમણે ખોલી આપ્યાં છે. અલબત્ત અહીં 'રાઈનો પર્વત'ની કૃતિલક્ષી સમીક્ષા મહદંશે છે. પ્રત વસ્તુસંકલના, પાત્રાલેખન આદિ બાબતોની યોગ્યતા – ઔચિત્ય વિશે વિશદ છણાવટ કરી છે. નાટકના સંવાદો વિશે તેમણે નોંધ્યું છે કે 'જાલકાનો ડારતો પ્રભાવ નિરૂપવો હોય, શીતલસિંહની ભીરુતા ઉપસાવવી હોય, રાઈનું મનોમંથન આલેખવું હોય કે લીલાવતીની પતિમિલનની અધીરતા દર્શાવવી હોય, રમણભાઈ અત્યંત સહજતાથી પોતાની ભાષા દ્વારા જે તે પાત્રોના મનોભાવોને પ્રસ્થાપિત કરી શકે છે.'[૭૧] 'રાઈનો પર્વત' અનેક રીતે નાટકની ભોંયભાંગતું નાટક છે તેમ સતીશ વ્યાસ માને છે. નાટકમાં આવતાં કાવ્યો, પદ્યો, છંદો આદિના ઔચિત્ય ને સંવાદોની તાર્કિકતા ને દૃશ્યાત્મકતા આદિને વિશે તેમણે ચર્ચા અવશ્ય કરી છે. ને સાથે 'મંચન ક્ષમતાનો અભાવ' એ આ નાટકની મર્યાદા છે. સતીશ વ્યાસ પોતે જ ભજવાય તેને જ નાટક માનવાનો મત ધરાવે છે. અલબત્ત અહીં 'રાઈનો પર્વત' બધી રીતે બરાબર છે, માત્ર ભજવી શકાય તેમ નથી (!) એમ કહ્યા પછી 'ભોંયભાંગતું' કે 'વિશિષ્ટ નાટક' છે એ વિધાનોની અર્થવત્તા કેટલી ? આવા બધા પ્રશ્નો થાય છે.

'રાઈનો દર્પણરાય' 'રાઈનો પર્વત'ના કથાવસ્તુમાં રહેલી નાટ્યાત્મક શક્યતાનો ઉપયોગ કરી લખાયેલું નાટક છે. ભવાઈની દૃશ્યછટાઓનો વિનિયોગ કરી ક્રિયાના વિવિધ રૂપ દ્વારા નાટ્યાત્મકતા સંસિદ્ધ કરી છે. સતીશ વ્યાસ આ નાટકની કૃતિલક્ષી સમીક્ષા સાથે તેની મંચનની શક્યતાઓ વિશે વિચાર કરે છે. 'રાઈનો દર્પણરાય' નાટક આપણાં નવાં નાટકની ગતિવિધિનું એક અદકું નિદર્શન છે.[૭૨] એ વાતમાં તથ્ય છે. ધનંજય વૈરાગીના 'ધૃતરાષ્ટ્ર'ની કૃતિલક્ષી સમીક્ષા કરે છે. શિવકુમાર જોષીની એકાંકીકલામાં શિવકુમારનાં એકાંકીઓ વિશેની ચર્ચા છે. તેમાં શિવકુમાર જોષીની એકાંકીકાર તરીકેની વિશેષતા અને મર્યાદાઓને તેમણે શોધી આપી. ખરેખર તો એકાંકી સાહિત્યમાં તેમની સેવાનું મૂલ્યાંકન કર્યું છે. 'શિવકુમારે અવિરતપણે ગુજરાતી એકાંકી સાહિત્યની સેવા કરી છે... એક સમયના આપણા સૌથી વધારે ભજવાતા એકાંકીકાર તરીકે શિવકુમારનું સામયિકી મૂલ્ય છે.'[૭૩] શિવકુમાર જોષીના દીર્ઘનાટક 'અમર અમર મર'ના અવલોકનમાં તેમણે નોંધ્યું છે, 'કૃતિમાં સાદ્યન્ત રંગભૂમિક્ષમતા પણ નથી... ભર્તૃહરિ સાથે અપૂર્ણ સંભોગથી રત્નગર્ભાનો અસંતોષ વધે છે. એવો જ અસંતોષ આ નાટક સાથેના

સંસર્ગથી ભાવકને થવાનો. ઢંગધડા વગરનો વસ્તુપ્રપંચ, બેહૂદગીપૂર્ણ ચમત્કારો, વેવલાઈયુક્ત સંવાદો અને હાથ નાંખો ને જડે એવાં બીજાં અનેક વૈચિત્ર્યોથી 'અમર અમર મર' નાટક તરીકે તો શું પણ એક વાંચવી ગમે એવી તિલસ્માતી સ્ટન્ટકથા તરીકે પણ ટકે એવી કૃતિ નથી.'[૭૪] સતીશ વ્યાસ કૃતિનાં વસ્તુ – પાત્રો આદિના વિશ્લેષણમાંથી પસાર થઈ આ નિષ્કર્ષ પર આવ્યા છે. નાટક થવા માટે નવલકથા થવું આવશ્યક નથી, નાટક જ થવું પડે એ વાતમાં તથ્ય છે.

'કેમ મકનજી ક્યાં ચાલ્યા' સિતાંશુ યશશ્ચંદ્રના નાટક વિશેના લેખમાં નાટકની સમીક્ષાની સાથે જ આપણાં આધુનિક નાટકોમાં આપણા તળના પ્રશ્નોના આલેખન વિશે ચર્ચા કરી છે. 'સમગ્ર રચનામાં માનવ અસ્તિત્વની વ્યર્થતાનો એક બોજ છે. હળવી શૈલીમાં એ ભાર વણી લેવામાં આવ્યો છે. આખું નાટક ઉપહાસ-વિડંબનના આ શર્કરાવરણની પડ છે વેદનાને ઘૂંટે છે. આપણા રાજકારણ – સમાજકારણના પ્રશ્નોને રજૂ કરતાં નાટકો હજી મૂળ ઘાલતાં નથી. એમાંની સમસ્યા ઉપરછલ્લી અને બાહરી હોય છે. આને લીધે તળના પ્રશ્નો અને તળની ભાષા એમાં મળતાં નથી. જનસામાન્યની ભાષા, લ્હેકા, ગાળો, દ્વિઅર્થી સંવાદો આદિ ફેશન દાખલ થતાં આવતાં લાગે છે. એની ઉપર પણ સભ્યતાની કવિતાનો ઢોળ ચઢે છે. ભાષાની કરામતો વધારે અને નાટ્ય સહજતા ઓછી જોવા મળે છે. રંગભૂમિની પ્રયુક્તિઓ પણ વધારે હોય છે. મંચનનું વૈવિધ્ય ખડું થાય એવું લેખન ઓછું હોય છે. અહીં પણ (કેમ મકનજી ક્યાં ચાલ્યા) ત્રણે અંકના પ્રારંભો થોડા લંબાવાયેલા – ખેંચાયેલા લાગે છે. ભાષામાં પણ અબરખી ચમક વધારે લાગે છે. ચરિત્ર નિપજાવતી ભાષા ક્યાં છે આપણાં અત્યારનાં નાટકોમાં ? માત્ર મંચનની ભાષા નહીં, ચરિત્રની, પૂરેપૂરા નાટકની ભાષા હજી જાણે મળતી, અનુભવાતી નથી.'[૭૫] સતીશ વ્યાસની આ ચિંતા વાજબી છે. અલબત્ત, વિદેશી સંવેદનાને વ્યક્ત કરતાં નાટ્યકારો-કવિઓને વિવેચનનું આક્રમણ કરીને કોઈપણ સમીક્ષકે રોકવાનો પ્રયત્ન કર્યો નથી.

'પ્રપંચ' સુભાષ શાહનું દ્વિઅંકી નાટક છે. દરેક અંકનાં દૃશ્યો વિશે, કથાવસ્તુ અને તેની રજૂઆત વિશે સતીશ વ્યાસ વિગતવાર સમીક્ષા કરે છે. 'નાટકમાં આવતા કથાવસ્તુમાંય રંગભૂમિ પરનાં પાત્રો-નાટકમાં નાટકની પ્રવિધિ વિશે તેમણે યોગ્ય રીતે જ લેખકને ત્રિવિધ સ્તરે કામ કરવું પડે પણ એનાથી મોકળાશ પણ વધે, વૈવિધ્ય મળે અને તેથી એકવિધ બની જવાની ભીતિમાંથી ઊગરી પણ જવાય. આપણા અત્યારના ઘણા લેખકોએ રંગભૂમિનો આવો સીધો ઉપયોગ પોતાની નાટ્યરચનાઓમાં કર્યો છે. આનાથી નાટ્યનિર્વહણમાં આવતું વૈવિધ્ય રાહતરૂપ બનતું હોય છે.' સતીશ વ્યાસ ભાષાની – સંવાદની સૂક્ષ્મતા ને તેના કાકુને પકડે છે. 'નાટકમાં અન્ડરટોનની માવજત કુનેહપૂર્વક થઈ છે. સોહનનો અને રાજાનો

અભિનય કરનાર નટોને અભિનય વૈવિધ્યનો ઘણો અવકાશ મળે એવો છે. તખ્તા ઉપર અભિજાત જોષી અને ભરત ઠક્કરે અનુક્રમે આ ભૂમિકાઓ ખૂબ સફળતાપૂર્વક નિભાવી હતી... સુભાષ શાહે પોતાના દિગ્દર્શનમાં આનુ મંચન સફળતાપૂર્વક કર્યું છે. દૂરદર્શન કરતાં તખ્તા પર વધારે સફળ રહ્યું હતું. મુકેશ પીટરની પ્રકાશયોજનાનો સેટિંગ્સનો પણ ગરવો ઠાઠ ઊભો થયો હતો. જોકે નાટકનો બીજો અંક થોડો લંબાયેલો, શિથિલ લાગતો હતો પણ વિષપાનના દશ્ય પછી પાછું નાટક મજબૂત થયું હતું.'[૭૬] આ નાટકને સમીક્ષકે ભજવાતું જોયું છે. અલબત્ત, અહીં તેની ભજવણી સંબંધી ઉલ્લેખ મળે છે, સમીક્ષા મળતી નથી.

'પડઘા' ઉમાશંકર જોશીનું એકાંકી. તેના વિશેનો અવલોકનલેખ એકાંકીની રંગભૂમિક્ષમતાને નોંધપાત્ર લેખે છે. 'પડઘા' પૂર્વે લીલાનાટ્ય વિકસ્યું નહોતું. ઉમાશંકર જોશીએ તેમના આ એકાંકી દ્વારા તેનો પ્રયોગ કર્યો છે. એ પછી વિભૂત શાહના 'માનુનીના શ્યામ ગુલાબ'માંનાં ચાર એકાંકીનાં અવલોકન છે. જેમાં 'રાઘવની બિન્દી', 'નાટકનું નાટક', 'માનુનીના શ્યામ ગુલાબ' અને 'ફેનિલ ફેનિલ મોજાં' એ ચાર એકાંકીઓની સર્જનાત્મકતા વિશે ચર્ચા કરી છે. 'તન્નિકટ-સન્નિકટ' શીર્ષકવાળા લેખમાં 'વેઇટિંગ ફોર ગોદો' નાટકની પ્રયોગલક્ષી સમીક્ષા છે. નસીરુદ્દીન શાહ અને બેન્જામીન ગીલાનીના અભિનયથી સમીક્ષક ખુશ છે. સતીશ વ્યાસને તેમાં એક ક્ષતિ પ્રકાશઆયોજન બાબતે જણાઈ. તેમણે એથી જ સૂચન પણ મૂક્યું છે કે 'આ રચનામાં મૂળ પ્રતને અનુસરવું હોય તો, ઝાઝો પ્રકાશનો ઠાઠ કરવા જેવો નથી.' 'નાગમંડળ' ગિરીશ કર્નાડનું નાટક વડોદરાની શેક્સપિયર સોસાયટી દ્વારા તા. ૨૬-૨-૯૨ના રોજ દિનેશ હૉલમાં ભજવાયું તેની પ્રત અને પ્રયોગ વિશેની સમીક્ષામાં પણ વસ્તુવિશ્લેષણ પછી પ્રયોગ વિશે ચર્ચા કરી છે. તેમને લાગ્યું છે કે 'રાની ધારકરના દિગ્દર્શનની... મિશ્ર અસરો પડી મૂળ મર્મ તો બહાર આવ્યો પણ હજી સમૂહનનું ઘણું વૈવિધ્ય રચી શકાય એમ હતું. પાત્રો પાસેથી હજી વધારે મહેનત લઈ શકાઈ હોત તો આ નાટક વધારે બળવાન બને. મૂળ પ્રતને કલ્પનાશીલતાથી, હજી વધારે દશ્યાત્મક રીતે રજૂ કરાવી જોઈએ. લોકકથા, લોકનાટ્યને રજૂ કરવાની શૈલી અંગે પણ પુનર્વિચાર કરવો જોઈએ.[૭૭] આ નાટકની સમીક્ષામાં સતીશ વ્યાસે રંગભૂમિનાં અન્ય પાસાંઓ વિશે ચર્ચા કરી છે. પ્રકાશયોજના અને સંગીત વિશે તેમણે સંતુષ્ટિ વ્યક્ત કરી છે.

'કાફલો' વીનેશ અંતાણીની નવલકથાનું નાટ્યરૂપાંતર કપિલદેવ શુક્લે કર્યું છે. તે વિશે સતીશ વ્યાસે પોતાનો પ્રતિભાવ આપ્યો છે. વિનેશ અંતાણીની 'કાફલો' નવલકથાએ તો ઝાઝી પ્રસન્નતા સર્જી નહોતી. એમાં પ્રયોજાયેલી રૂપકગ્રંથિ અને ભાષાએ અનેક પ્રશ્નો ઊભા કર્યા હતા. એમાં નથી મળતું જીવનનું વાસ્તવ, કે નથી

મળતું વણઝારાઓની દુનિયાનું વાસ્તવ, મળે છે કેવળ રંગરાગિતાપૂર્ણ કથાનો સ્થૂળ આનંદ. હા, ચારિ અને સરદારનાં ચરિત્રો સારાં થયાં છે. પણ ઘણાં ચરિત્રો સાથે સંકળાયેલાં રૂપક-પ્રતીકો ધૂંધળાં રહી જવા પામ્યાં છે. અહીં એ નવલકથાના વિવેચનમાં ઊતરવાનો આશય નથી, પરંતુ આ નવલકથામાં રહેલી દૃશ્યાત્મકતા અને નાટ્યાત્મકતાનો ઉપયોગ કરીને કપિલદેવ શુક્લે એનું એક નયનરમ્ય અને પ્રસન્નકર નાટ્યાંતર રજૂ કર્યું છે. એ અંગે પ્રતિભાવ આપવાનો આશય છે.[૭૮] આમ તો નાટક વિશેનો પ્રતિભાવ તેમણે આપી દીધો છે. ભજવાતા નાટક વિશે પણ તેમનો પ્રતિભાવ 'તરબોળ' કરી દે તેવો જ છે.

ગૅરેજ થિયેટરનાં બે નાટકો વિશે પ્રયોગલક્ષી સમીક્ષા મળે છે. ફ્રાન્ઝ કાફકાની 'ધ ટ્રાયલ' નવલકથાનું નાટ્યાંતર 'જૉસેફ કે નો મુકદ્દમો' નામે હસમુખ બારાડીએ કર્યું ને ભજવ્યું તેના વિશે અને પછીના લેખમાં 'આખું આયખું ફરીથી' એ નાટકની પણ પ્રયોગલક્ષી સમીક્ષા કરી છે. હસમુખ બારાડીએ મૂળ નાટકના રૂપાંતરમાં ઘણા ફેરફારો કર્યા છે. 'જોકે મૂળ રચનામાં નહીં એવી પાંજરાની, ગાળિયાની, તલવારો સાથેના જલ્લાદોની રૂપાંતરકારે કરેલી ઉમેરણી મૂળ રચનાના મર્મને હાનિ પહોંચાડતી જણાય છે.'[૭૯] સતીશ વ્યાસે આ નાટકની ભજવણીની સમીક્ષા કરી છે. જેમાં કથાવસ્તુથી માંડીને અભિનય, સંનિવેશ, નેપથ્યની પણ તેમણે સમીક્ષા કરી છે. મુખ્ય પાત્રનો અભિનય કરતા જનક રાવળના અભિનય વિશે તેમણે માર્મિક નોંધ કરી છે. 'ઘણે સ્થળે એ મૂળ કથાનો અંડરટોન જાળવવાને બદલે રિસાઈટેશન કરતા હોય એમ બોલકા થઈ જતા હતા અને ડ્રામેટિક બનવાને બદલે થિયેટ્રિકલ બનતા હતા. મૂળ કથાના નાટકની સંકુલતા, મૂંગી વેદના, વિષાદ, એની મથામણ એ પૂરતી તીવ્રતા સાથે ઊપસાવી ન શક્યા.'[૮૦] સંગીતનિયોજન, પ્રકાશયોજના, દિગ્દર્શન વિશેનો પ્રતિભાવ આપ્યા પછીય સમીક્ષકનો મત આવો રહ્યો છે. 'સારી ટેક્નિકની દૃષ્ટિએ તો રચના આકર્ષતી હતી પણ મૂળ કથાનો મર્મ ઉપસાવવામાં સંતર્પક નીવડતી ન હોવાનો અનુભવ થતો હતો. વ્યવસ્થા સામેનો વ્યક્તિતાનો સંઘર્ષ કેવો નિષ્ફળ જાય છે એ કરુણતા પ્રેક્ષકો સુધી બરાબર પહોંચી નહીં, આથી જાણે આખો પ્રયોગ 'એકેડેમિક' બની ગયો હોવાનો અહેસાસ થયો.'[૮૧]

'આખું આયખું ફરીથી' સમીક્ષા પણ ધ્યાનપાત્ર છે. આરંભમાં જ સતીશ વ્યાસ નોંધે છે તે યોગ્ય જ છે, કે 'આપણા નવા નાટ્યલેખકોને રંગભૂમિની સામગ્રી અન્ય સર્જનાત્મક સામગ્રીના વિકલ્પે ઉપયોજી લેવાનો મોહ વિશેષ જોવા મળે છે. હસમુખ બારાડીએ એમના નવા દ્વિઅંકી નાટક 'આખું આયખું ફરીથી'માં રિહર્સલ્સ અને એમાં મંદાની ભૂમિકા કરતી શુભીના અધ્યાસોને સાંકળીને નોખા પ્રકારનું પૃથક્કરણાત્મક પરિણામ સરજ્યું છે.'[૮૨]

આ નાટકની પ્રસ્તુતિ વિશે સમીક્ષકે અભિનય, સંનિવેશ, દિગ્દર્શન આદિ વિશે ચર્ચા કરી છે. મૂકેશ પીટરના પ્રકાશઆયોજનની પ્રભાવક અસર, સ્વચ્છ દિગ્દર્શન, એ અભિનયમાં વિવિધ પ્રયુક્તિનો વિનિયોગ આદિ બાબતોને લક્ષમાં લઈને સમીક્ષકે અંતે જે મત વ્યક્ત કર્યો છે તેમાં નાટકની સારી બાજુઓની સાથે સાથે જ તેનું સમગ્ર દર્શન થોડું જુદું જણાય છે. 'રિહર્સલ્સની અને ઇમ્પ્રોવાઇઝેશનની પ્રયુક્તિ વધારે વપરાયેલી લાગે છે. અને તેથી નાટક ગતિશીલ ન લાગતાં 'સ્થિતિ'ની આસપાસ ઘૂમતું લાગે છે.[૮૩]

'મહામાનવ', 'બા રિટાયર થાય છે', 'હોહોલિકા', 'રાજા મિડાસ', 'સાત હજાર સમુદ્રો', શેક્સપિયર જન્મજયંતીમાં ભજવાયેલાં નાટકો વિશેની ભજવણીની સમીક્ષા તેમણે કરી છે. કાન્તિ મડિયાની મુલાકાતમાંથી નાટકની ભજવણીના પ્રશ્નોની ચર્ચા થઈ છે. 'ચૌરાહે ઊભેલું નાટક' એ લેખમાં પણ નાટ્યકાર વિનાયક પુરોહિતના પૂર્વગ્રહયુક્ત કથનને સતીશ વ્યાસે યોગ્ય જવાબ વાળ્યો છે.

સતીશ વ્યાસ પ્રત્યક્ષ, સૈદ્ધાંતિક અને રજૂઆતલક્ષી સમક્ષાઓ કરે છે. 'નાટક' અને 'નાટ્ય' બંને તેમની સમીક્ષાના કેન્દ્રમાં છે. પ્રત્યક્ષ વિવેચનામાં તેમણે નાટકને પરંપરાગત સમીક્ષાથી નથી તપાસ્યું. નવાં મૂલ્યો અને પ્રસ્તુતિના પ્રશ્નોને ધ્યાન સામે રાખી દરેક નાટકને તેમણે તપાસ્યું – આસ્વાદ્યું છે. નાટકની ભાષા – રંગભૂમિની વાણી આદિને વિશે તેમણે સમ્યક્ ચર્ચા કરી છે. ભજવાતાં નાટકો વિશેની તેમની સમીક્ષામાં સેટ, પ્રકાશયોજના, સંગીતયોજના, નેપથ્ય, વિધાન, અભિનય અને દિગ્દર્શન આદિ સહુ બાબતો વિશે તેમણે સમીક્ષા કરી છે. નાટકનાં સમૂહનો રંગભૂષા આદિની ચર્ચા કરીને નાટકનું સમગ્ર દૃષ્ટિએ આકલન આપે છે. નાટકના રૂપાંતરને કારણે ઊભી થતી મર્યાદાઓને પણ તેમણે નોંધી છે. સતીશ વ્યાસ પ્રત/આલેખ અને પ્રસ્તુતિ વચ્ચે સંતુલન રાખે છે. તેમની સમીક્ષા તથ્યપરક અને પૂર્વગ્રહ કે અભિગ્રહથી પર રહી શકી છે. 'પ્રતિમુખ'માં જ તેમની ભજવાતાં નાટકોની સમીક્ષા પ્રગટ થઈ છે. સતીશ વ્યાસ નાટ્યસમીક્ષક તરીકેની એક વિશિષ્ટ મુદ્રા અંકિત કરે છે.

ઉત્પલ ભાયાણી (૧૯૫૩)

નાટ્યવિવેચનના ક્ષેત્રે ઊભરતું ને નિત્ય ચર્ચાતું રહેતું નામ. તેમણે નાટ્ય – સમીક્ષા અને વિવેચન કર્યું છે. 'દૃશ્યફલક', 'પ્રેક્ષા'થી તેમના છાપામાં પ્રકાશિત અવલોકનોનું ગ્રંથસ્વરૂપ બહાર પડે છે. અહીં મુંબઈની રંગભૂમિ પર અને અન્ય પ્રાંતની રંગભૂમિ પર ભજવાતાં ગુજરાતી જ નહીં વિવિધભાષી નાટકોની સમીક્ષા-અવલોકનો સંગૃહીત થયાં છે. ૧૯૭૬થી તેમણે જોયેલાં નાટકોની સમીક્ષા ૯૭-૯૮ ને તે પછી પણ ચાલતી રહી છે. 'દૃશ્યફલક', 'પ્રેક્ષા' પછી તેમના નાટ્ય

સમીક્ષાના બીજા 'તર્જની સંકેત', 'સંગભૂમિ' અને રંગભૂમિ વિશે – સાથે વિવિધ વિષયોને આલેખતા – વિચારતા લેખોનો સંચય 'નાટ્યવિહાર' તથા નાટ્યવિવેચનના 'નાટકનો જીવ' અને 'સામાજિક નાટ્ય, એક નૂતન ઉન્મેષ : વિજય તેંડુલકર' બે પુસ્તકોમાં તેમની વિવેચક પ્રતિભાનાં દર્શન થાય છે. 'દશ્યફલક', 'પ્રેક્ષા', 'તર્જની સંકેત' અને 'સંગભૂમિ' એ ચાર સંગ્રહમાં તેમનાં નાટ્યાવલોકનોમાંથી ગુજરાતી રંગભૂમિનો એક આલેખ મળે છે. ગુજરાતી નાટક રંગભૂમિ ક્યાંથી કઈ રીતે વિકાસ પામી તેનો ખ્યાલ તેમનાં આ ચાર પુસ્તકોમાંથી મળે છે. નાટ્યના અવલોકનોમાં નાટ્યવિવેચકની તેમની મુદ્રાનાં દર્શન નથી થતાં છતાંય માપિયા કૉલમમાં કાયમ લખાતા લેખોનું એક દસ્તાવેજી મૂલ્ય છે. અહીં ગુજરાતી જ નહીં મરાઠી, બંગાળી, અંગ્રેજી રંગભૂમિ પર ભજવાતાં નાટકોનાં અવલોકનો એક સાથે મુકાયા હોવાથી અભ્યાસ કરનારને માટે અને રંગભૂમિના અન્ય રંગભૂમિની તુલનાથી મૂલ્યાંકન કરવામાં સરળતા રહે છે. ઉત્પલ ભાયાણી મુંબઈની ગુજરાતી રંગભૂમિની વાત કરે છે. તેમાં પક્ષપાતી અભિગમ જણાય છે. જોકે તેમના આ સંગ્રહોમાંથી બે-ત્રણ દાયકામાં વારંવાર ભજવાયેલાં નાટકોનો વિકાસક્રમ નક્કી કરી શકાય છે. ગુજરાતી રંગભૂમિ પર ગુજરાતી ભાષામાં રૂપાંતરો થયાં અને એ સફળતાપૂર્વક પ્રસ્તુત થયાં. ગુજરાતી રંગભૂમિ પર મૌલિક નાટકોની અછત-અભાવને પણ તેમણે આલેખ્યો છે. મુંબઈ-ગુજરાતી રંગભૂમિ પર મૌલિક ગુજરાતી નાટકો ભજવાયાં છે. ઉત્પલ ભાયાણી તેમના ચારેય ગ્રંથોમાં તેના વિશે વિસ્તૃત લેખો દ્વારા વાત પણ કરે છે ને છતાં નાટક નથી-ની બૂમો તેમનાં આ લખાણો પાડ્યા કરે છે. અલબત્ત, અહીં તેઓએ નોંધ્યું છે તેમ મુંબઈમાં ઘણાં નાટકો કાયમ ભજવાય છે પરંતુ તેમણે તેવાં જ પસંદ કર્યાં છે જેમાં થોડુંકેય નાટક થયું હોય, ફરમાસુ, લોકભોગ્ય ને ધંધો ઘણો કરનારાં નાટકોમાં નાટકનો જ અભાવ તેમણે અનુભવ્યો છે એમ આપણે સરળતાથી માની લઈએ છીએ. રંગભૂમિ પર ભજવાતા દ્વિ-અર્થી સંવાદો અને અશ્લીલ ચેષ્ટા, હરકતો વાળાં નાટકો (એકાદ-બે નાટકો વિશે તેમણે વાત કરી છે) ને પણ ક્યારેક સમીક્ષાની એરણ પર લે છે. જોકે આ ચાર સંગ્રહમાં તેમણે નાટ્યનાં અવલોકનો કર્યાં છે. જરૂર લાગી ત્યાં ટીકા કરી છે, તુલના કરી છે, પ્રશંસા કરી છે. તેમના નાટક પ્રત્યેના અભિગ્રહો, વલણો, પ્રતિભાવો આવશ્યકતા અનુસાર આપ્યાં છે. ક્યાંક તેમનો પક્ષપાત વ્યક્ત થાય છે. ક્યાંક માત્ર ટીકાત્મક વલણ જોવા મળે છે. કેટલાંક નાટકોને માત્ર ઉત્કૃષ્ટ કક્ષામાં મૂક્યાં છે ને કેટલાંકને સમીક્ષા યોગ્ય ગણ્યાં નથી. આમ આ ચાર સંગ્રહમાં ભજવાતાં નાટકોનાં તાત્કાલિક થયેલાં અવલોકનો છે જેને પ્રકાશિત કરતી વખતે ફરી સુધાર્યાં નથી. જેમ એ પહેલી વાર છપાયાં હતાં તેમ જ તેવાં જ સ્વરૂપે પુસ્તક રૂપે પ્રકાશિત થાય છે. તેઓ પોતે

માને છે તેમ આ સંગ્રહનું દસ્તાવેજી મૂલ્ય અવશ્ય છે. બીજું ગુજરાતી રંગભૂમિનો તુલનાત્મક અભ્યાસ કરવા ઇચ્છતા અભ્યાસીઓ માટે પણ તે ખપનું છે. અલબત્ત, અહીં માત્ર અવલોકનો છે. મતાગ્રહો, અભિગ્રહો, પક્ષપાત ગ્રસ્ત કેટલીક સમીક્ષાઓ છે, અભ્યાસીએ પોતાની વિવેકબુદ્ધિનો ઉપયોગ અવશ્ય કરવો પડે નહીં તો ગુજરાતી રંગભૂમિ ઘણા અર્થમાં ગુણવત્તાની દૃષ્ટિએ વિકાસશીલ હોવા છતાં તેના ઉત્તમ કહી શકાય તેવા ગુણોને નજરઅંદાજ કરી બેસીએ.

આ ચારેય સંગ્રહમાંથી પસાર થતાં એક જે અનુભૂતિ થાય છે તે સમૃદ્ધિની છે. આટલાં બધાં નાટકોને એક પછી એક વાંચતા જઈએ છીએ ત્યારે આપણે વૈશ્વિક રંગભૂમિની સાથે અનુસંધાન કરતા હોઈએ તેમ લાગે છે. વિવિધભાષી, વિવિધ સંસ્કારોથી સમૃદ્ધ એવી વિવિધ રંગભૂમિનાં નાટકોની પ્રસ્તુતિ વિશે ઉત્પલ ભાયાણી અવલોકન-પરિચયના લેવલે વાત કરતા હોવા છતાં એક સમૃદ્ધ નાટ્યવિશ્વમાં આપણને વિહાર કરાવે છે. અહીં ગુજરાતી રંગભૂમિના કેટલાય કલાકારો, દિગ્દર્શકો, લેખકો જેવા કે પ્રવીણ જોષી, અરવિંદ જોષી, સરિતા જોષી, વિજય તેંડુલકર, શંભુમિત્ર, પીટરબ્રુક, માર્ટિન એસ્લીન... આદિ અનેક વ્યક્તિવિશેષો, પ્રતિભાવિશેષ ને કૃતિવિશેષનો પરિચય મળે છે. અહીં બેઠાં બેઠાં જ બંગાળી મંચ કે મરાઠી રંગભૂમિના વૈવિધ્યસભર નાટ્યપ્રયોગોને માણી શકાય છે. બાદલ સરકારના સાવ જ વિશિષ્ટ નાટ્યપ્રયોગોથી આફ્રિન થઈ જવાય, શંભુમિત્ર જેવા મહાન નટદિગ્દર્શક મળે છે.

'દૃશ્યફલક' અને 'પ્રેક્ષા'માં તેમની આરંભની સમીક્ષા છે. 'તર્જનીસંકેત' અને 'સંગભૂમિ'માં તેમનાં અવલોકનો પ્રૌઢિયુક્ત જણાય છે. આરંભનાં અવલોકનોમાંય તેમણે એ સભાનતા સાથે જ કામ કર્યું છે કે સમીક્ષા-અવલોકન અને વિવેચન અલગ બાબત છે. 'દૃશ્યફલક'ની પ્રસ્તાવનામાં તેમણે એ નોંધ્યુંય છે કે 'ભલે પશ્ચિમમાંથી આપણે ડ્રામા-ક્રિટીક શબ્દ તફડાવ્યો હોય, પરંતુ પાછલાં પૃષ્ઠોમાં જે કંઈ છે એને માટે 'વિવેચન' શબ્દ વાપરવાની ધૃષ્ટતા નહીં કરું. પરિચય, આસ્વાદ, અવલોકન કે સમીક્ષા કોઈ પણ વિકલ્પ પસંદ કરવાની છૂટ છે. સમીક્ષા કદાચ વધુ યોગ્ય છે.'[૮૪] તેઓ તેમના આ અવલોકન સંગ્રહને સમીક્ષાત્મક લેખસંગ્રહ કહેવા યોગ્ય માને છે. પ્રેક્ષા, તર્જની સંકેત કે સંગભૂમિને તેમણે 'નાટ્યસમીક્ષા'નાં પુસ્તકો રૂપે ઓળખાવ્યાં છે. નાટ્યવિવેચન તેમણે 'નાટકનો જીવ' 'નાટ્યવિહાર' અને 'સામાજિક નાટ્ય, એક નૂતન ઉન્મેખ : વિજય તેંડુલકર' દ્વારા કર્યું છે. વિવેચનના ક્ષેત્રમાં નાટક વિશે – ભજવાતા નાટક ને રંગભૂમિ વિશે સમીક્ષા તથા વિવેચન આટલી મોટી સંખ્યામાં કરનારા ઉત્પલ ભાયાણી જ છે. જોકે ઉત્પલ ભાયાણી નાટકના સ્વરૂપ આદિ બાબતોની ચર્ચા કરતા નથી. સિદ્ધાંતની ચિંતા પણ

તેમના વિવેચન-સમીક્ષામાં ભાગ્યે જ દેખાય છે' તેમનો ઉદ્દેશ એકમાત્ર ભજવાતું નાટક-રંગભૂમિ છે અને તેના વિશે તેમણે વ્યાપક અર્થઘટન અને નાટ્યસમજ સમાજના લોકો સુધી પહોંચે તેવી સમીક્ષાઓ આપી છે. કચરા જેવાં નાટકોની ટીકા કરવામાં પણ કાગળ અને શાહી બગાડવાં નહીં એ તેમનો અભિગમ છે. છતાં પણ જેમાં થોડુઘણુંય નાટક સિદ્ધ થયું હોય, કથાનક, અભિનય, દિગ્દર્શક કે અન્ય કોઈ દૃષ્ટિએ સંતોષકારક લાગ્યું હોય તેવાં નાટકો તેમણે સમીક્ષા માટે સ્વીકાર્યાં છે. આ સમીક્ષાઓ દ્વારા ગુજરાતી રંગભૂમિની પરિસ્થિતિનો નક્કર અંદાજ આવે તે આશયથી પુસ્તક રૂપે તે પ્રકાશિત કરી છે. 'પ્રેક્ષા'ની પ્રસ્તાવનામાં જ તેમણે ગુજરાતી રંગભૂમિ નાટકની સ્થિતિ વિશે ચિંત્ય મંતવ્ય આપ્યું છે. 'કેનેથ ટિનનું 'A view of the English stage', રોબર્ટ બ્રુસ્ટાઈનનું 'Season of Discontent' જોન અલ્સમનું 'Post/war British Theatre Criticism' – એના જેવા અવલોકન સંગ્રહોને પહોંચવાનું આ પુસ્તકનું ગજું નથી. એવાં પુસ્તકો તરફ નજર કરતાં વિશ્વની રંગભૂમિના વિકાસનો આલેખ મળી શકે છે, જ્યારે આપણે ત્યાં વિકાસ થતો હોય એવું ભાગ્યે જ લાગે છે. માત્ર ગુજરાતી રંગભૂમિ પૂરતું જ આમ નથી, બીજી રંગભૂમિઓ પર પણ સ્વતંત્ર અભ્યાસયોગ્ય કશું સંચાલન કે હલચલ – સમગ્રપણે, કોઈ દિગ્દર્શકની કે કોઈ નાટ્યસંસ્થાની થઈ હોય એવું કહી શકાશે ખરું ? લેખકની પણ, એક વિજય તેંડુલકરને અપવાદે, આ દશા છે.'[૮૫] 'દૃશ્યફલક', 'પ્રેક્ષા', 'સંગભૂમિ' અને 'તર્જની સંકેત' દ્વારા તેમણે જે રંગભૂમિના વિકાસને આલેખવાની, નાટકના એ પરમોચ્ચ દર્શનને પામવા અનુભવવાની ને સહૃદય ભાવકોને તેનું પ્રત્યક્ષ પ્રત્યાયન કરાવવાની જે ઇચ્છા કરી છે તેમાં આ રંગભૂમિને કારણે તે સફળ થયા. અલબત્ત, રંગભૂમિના વિકાસની રેખા આલેખવાની તેમની ઇચ્છા મનની મનમાં રહી. ગુજરાતી રંગભૂમિ કે નાટક એક પ્રકારની સ્થગતિ અનુભવે છે ત્યાં વિકાસની રેખા તો ક્યાંથી આલેખી શકાય. મૌલિક નાટકોનો અભાવ રંગભૂમિ પર ભજવાતા રૂપાંતર જોઈને વ્યક્ત કરે છે. વૈકલ્પિક રંગભૂમિની અપેક્ષા પણ ઠગારી નીવડી છે. અમદાવાદમાં થતા પ્રયોગો વિશે તેમનો મત એવો છે કે 'પડછાયાના પડછાયા ભજવાય છે જેને કારણે તાજગીનો અવકાશ રહેતો નથી.' નિમેશ દેસાઈ, ભરત દવે, સુભાષ શાહ, જશવંત ઠાકર કે દર્પણ આદિના પ્રયોગો વિશે શરૂઆતમાં તેમણે વાત નથી કરી. પછીનાં પુસ્તકોમાં અમદાવાદની રંગભૂમિના આ મહાનુભાવો વિશે ચર્ચા કરે છે. ગુજરાતમાં અમદાવાદ ઉપરાંત રાજકોટ, વડોદરા, સુરત જેવાં સ્થળોએ સક્રિય રંગભૂમિ વિશેની નોંધ પણ ભાગ્યે જ મળે છે. જોકે તેઓ જાણે છે કે ગુજરાતની રંગભૂમિ એટલે માત્ર અમદાવાદની રંગભૂમિ જ નહીં. 'પ્રેક્ષા'માં એ નોંધે છે કે 'અમદાવાદ સિવાય વડોદરા, સુરત

જેવા ઘણાં સ્થળોએ રંગભૂમિ સક્રિય છે, પરંતુ એ બધાની તસવીર અહીં ઝિલાઈ નથી એનું દુઃખ છે. જો એમ થાત, તો સમગ્ર ગુજરાતી રંગભૂમિ વિશે વાત થઈ શકત.'[૮૬] તેમણે યથાયોગ્ય પ્રયત્ન ગુજરાતી રંગભૂમિને સમજવા – સમજાવવાનો કર્યો છે. સાથે ઇતર ભાષાનાં નાટકો વિશે પણ સમીક્ષાઓ આપી છે. આથી ભારતીય રંગભૂમિ પર આપણું ગુજરાતીનું સ્થાન ક્યાં ને મહત્ત્વ શું તેની તુલના થઈ શકે છે. 'દશ્યફલક'માં ૪૯ ગુજરાતી નાટકો વિશે, ૧૭ હિન્દી રંગભૂમિનાં નાટકો વિશે, ૧૪ મરાઠી રંગભૂમિનાં નાટકો અને આંતર કૉલેજ એકાંકી સ્પર્ધામાં ભજવાયેલાં એકાંકીઓ વિશે સમીક્ષાઓ કરી છે. 'પ્રેક્ષા'માં ૪૬ ગુજરાતી રંગભૂમિનાં, ૫ બાળ રંગભૂમિનાં, ૨૨ અંગ્રેજી રંગભૂમિનાં, ૨૮ હિન્દી રંગભૂમિનાં, ૨૦ મરાઠી રંગભૂમિનાં નાટકો વિશે સમીક્ષા કરી છે.

નાટ્યવિહાર એ નાટક વિશેના – રંગભૂમિ અંગેના વિચારોનો સંગ્રહ છે. પ્રસંગોપાત્ત લખાયેલા લેખોને અહીં સાથે મૂકી આપ્યા છે. આ બધામાંથી એક વાત જે સ્પષ્ટ થાય છે તે છે ઉત્પલ ભાયાણીની રંગભૂમિ, નાટક અને નાટક કરનારાઓ પ્રત્યેની પ્રીતિ, હૃદયપૂર્વક લખાયેલા લેખો છે. નાટ્યવિહારમાં રામલીલા અને કથકલી જેવાં લોકનાટ્યોની વિશેષતાઓ અંગેની ચર્ચા કરે છે ત્યારે ભારતીય રંગભૂમિ કેન્દ્રસ્થાને છે. રંગભૂમિ પરના સંનિવેશમાં 'ઘર' વિશેનો મનનીય લેખ છે. ક્યાંક પ્રશિષ્ટ કૃતિને લોકભોગ્ય બનાવવાની ચિંતા છે તો સાથે કૃતિ સાથે છૂટછાટો લઈ શકાય કે નહીં તેની ચર્ચા પણ કરે છે. વિષયનું વૈવિધ્ય હોવા છતાં બધાના કેન્દ્રમાં નાટ્ય છે. નાટક સાથે સંકળાયેલા કલાકારો-દિગ્દર્શકો અને અન્ય રંગકર્મીઓ વિશે સુંદર પરિચયલેખ કર્યા છે. નાટ્યવિહારમાં માત્ર ભજવાતું નાટક 'નાટ્ય' કેન્દ્રમાં નથી તેની આનુષંગિક સામગ્રી વિશેનો એ વિહાર છે. આથી અહીં સમીક્ષા કે મીમાંસા નથી નાટક અંગેની ચર્ચા-વિચારોની અભિવ્યક્તિ લેખકે અહીં કરી છે.

'નાટકનો જીવ' નાટ્યવિવેચક ઉત્પલ ભાયાણીનો પરિચય કરાવે છે. અન્ય પુસ્તકોમાં તેમણે અવલોકનો કે સમીક્ષાઓ જ આપ્યાં છે. 'નાટકનો જીવ'માં તે આગળ વધીને વિવેચન કરવા સુધી ગયા છે. ગુજરાતી નાટક અને વિશ્વનાં નાટકોનું વિશ્લેષણ કરી તખ્તાલાયકી વિશે વિસ્તૃત રીતે ચર્ચા કરી છે. ત્રણ ભાગમાં વહેંચાયેલા આ પુસ્તકમાં ત્રીજા ભાગમાં માર્ટીન એસલીન અને પીટર બ્રુકના બે લેખોનો ભાવાનુવાદ આપ્યો છે. 'નાટકનો જીવ' ઉત્પલ ભાયાણીના કૃતિલક્ષી વિવેચનનું દૃષ્ટાંત છે. પહેલા પ્રકરણમાં એમણે 'ગુજરાતી નાટક વીસમી સદીના આઠમા દાયકામાં', 'ગુજરાતી એકાંકી ૧૯૮૩' અને 'પ્રાયોગિક રંગભૂમિ' આ ત્રણ અભ્યાસપૂર્ણ લેખ આપ્યા છે. વીસમી સદીના આઠમા દાયકામાં ગુજરાતી નાટકની

સ્થિતિ વિષે આ ચર્ચા છે. અલબત્ત, આઠમા દાયકાનાં બધાં જ નાટકો વિશે ચર્ચા કરવી જરૂરી માનતા નથી. નાટકની સ્થિતિ વિશે આરંભમાં જ તેમણે કહ્યું છે કે 'અગાઉના કોઈ પણ દસકાની સરખામણીમાં સાહિત્યકૃતિ તરીકે સિદ્ધ થઈ શકે એવાં સૌથી વધુ નાટકો અહીં મળે છે... એટલું જ નહીં જે સામગ્રી ખપમાં લેવાય છે એમાં પણ નોંધપાત્ર વિકાસ અને વૈવિધ્ય બંને જોવા મળે છે.'[૮૭] આ લેખમાં તેમણે લાભશંકર ઠાકર, રઘુવીર ચૌધરી, સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર અને મધુ રાયનાં નાટકો વિશે વાત કરી છે. મધુ રાય અને સિતાંશુને સિદ્ધહસ્ત નાટ્યસર્જકો માને છે. મધુ રાયની આકંઠ સાબરમતી તથા લાભશંકરની રે મઠની પ્રવૃત્તિ વિષે ઉત્પલ ભાયાણી લખે છે કે આ પ્રવૃત્તિને કારણે જ ગુજરાતી નાટક વિકાસના એક નવા તબક્કામાં પહોંચે છે. લાભશંકર ઠાકરને ગુજરાતી નાટ્ય – ગુજરાતી આધુનિક નાટ્ય પ્રવાહના પ્રણેતા માને છે. અહીં તેમનાં બે નાટકો મનસુખલાલ મજીઠિયા અને 'પીળું ગુલાબ' વિશે વાત કરે છે. લાભશંકર ઠાકર જે ચોકઠું તોડવાની વાત કરતા હતા તે જ ચોકઠાને સ્વીકારી નાટકો રચે છે ! તો રઘુવીર ચૌધરીની સર્જકતા બહુમુખી છે તેમ નોંધતાં 'સિકંદરસાની' પ્રશંસા કરી છે. 'સિકંદરસાની'ની સરખામણીમાં 'અશોકવન' અને 'ઝૂલતા મિનારા' ચબરાકિયા સંવાદો અને સાહિત્યિક ભાષાથી વધુ પીડાય છે. માધ્યમની સભાનતા પણ અહીં ઓછી જ જોવા મળે છે. એના વિશે લાભશંકરને નોંધે છે, 'વળી માણસના વિચારે કે વિચારોને લખે તે ગદ્ય જાણે કે અહીં આવ્યું છે. વાતચીતનું વાક્ભંગીનું રૂપ અહીં ક્વચિત્ જ જોવા મળે છે.'[૮૮] સિતાંશુ યશશ્ચંદ્રનાં નાટકો વિશે ચર્ચા કરી કહે છે (આ માણસ મદ્રાસી છે.) ગીત સંગીત અને કોરિયોગ્રાફીના પૂરતા અને સૂઝપૂર્વક ઉપયોગની સજ્જતા સાથેની આ કૃતિ છે.[૮૯] 'કેમ મકનજી ક્યાં ચાલ્યા' અને 'ગ્રહણ' વિશે ચર્ચા કરી છે. આ ચારેય નાટ્યકારોમાંથી ઉત્પલ ભાયાણીને મધુ રાય અને સિતાંશુ યશશ્ચંદ્રમાં માધ્યમની સભાનતા પૂરેપૂરી દેખાય છે. નાટ્યકાર ઉપરાંત આ બંનેએ રૂપાંતર કરેલાં નાટકોની સંખ્યા પણ ઝાઝી છે. રૂપાંતર કરવાની હથોટીને કારણે તેમનાં નાટકો વધારે નાટ્યક્ષમ બન્યાં છે એમ માને છે.

આ ચાર નાટ્યકારો ઉપરાંત પન્નાલાલ પટેલ અને મનુભાઈ પંચોલીનાં નાટકો 'અલ્લડ છોકરી' (પન્નાલાલ પટેલ) અને 'પરિત્રાણ' (મનુભાઈ પંચોલી)ની નોંધ લીધી છે. શિવકુમાર જોષીને મુંબઈની રંગભૂમિ સ્વીકારતી નથી તેનાં કારણોમાં 'માધ્યમની સભાનતા પ્રત્યે દુર્લક્ષ, બોલચાલની ભાષાનો અભાવ, એકાંકી પાત્રાલેખન અને સાહિત્યિક સંવાદોના પ્રાચુર્યને કારણે વિષયો, કુલ પાત્રોની સંખ્યા અને લોકાલમાં ઘણા મોટા ફેરફાર કરવા છતાં નોંધી શકાય એવી એમનાં નાટકોની અસર ઊભી થઈ નથી.'[૯૦] એ પછી સુભાષ શાહ, ચંદ્રકાન્ત બક્ષી, પ્રબોધ જોશી,

તારક મહેતા આદિને યાદ કરે છે અને તુલનાત્મક સંદર્ભ માટે 'આજકે રંગનાટક' પુસ્તકની સમાચોલના પણ આપી છે. જેમાં મોહન રાકેશ, ગિરીશ કર્નાડ, બાદલ સરકાર અને વિજય તેંડુલકરનાં નાટકો પ્રકાશિત થયાં છે. ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિના ભાવિની ચિંતા સાથે આ લેખ તેમણે પૂરો કર્યો છે. 'ગુજરાતી એકાંકી એ લેખમાં તેમણે એકાંકીનો તબક્કાવાર ઇતિહાસ આપ્યો છે. ૧૯૮૩ સુધીના એકાંકીના વિકાસ ક્રમ પર વિહંગ દૃષ્ટિ ફેંકી એકાંકીના ક્ષેત્રને વધારે સમૃદ્ધ બનાવનારા સર્જકો વિશે વિગતે ચર્ચા કરી છે. એકાંકીની સ્થિતિ વિશે ચિંતા કરતાં કહ્યું છે કે 'એકાંકીના સ્વરૂપની માવજત પ્રત્યે તો સતત દુર્લક્ષ જ રહ્યું છે. કોઈપણ પ્રકારનું એકાંકી હોય, વાચાળતાનો રોગ આજે પણ સામાન્ય રહ્યો છે. સંવાદના વિકલ્પે રંગભૂમિનાં વિવિધ માધ્યમોની શક્યતા તપાસતાં એકાંકીઓ હજી પણ શોધવાં પડે એમ છે.'[૯૧] ત્રીજું પ્રકરણ 'ગુજરાતી પ્રયોગિક રંગભૂમિ' વિશે વાત કરે છે. જૂની અને નવી રંગભૂમિ વચ્ચેના ભેદને સ્પષ્ટ કરી રંગભૂમિ પર થયેલા પ્રયોગની ચર્ચા તેમણે કરી છે. રંગભૂમિ કલ્પનાશીલ શૈલી છોડીને વાસ્તવિક વાસ્તવધર્મી શૈલી અપનાવે છે. વ્યવસાયી રંગભૂમિ અનેક અવનવા પ્રયોગો કરે છે. ગુજરાતી પ્રાયોગિક રંગભૂમિ ઘણી સંસ્થાઓ, દિગ્દર્શકો અને અભિનેતાઓથી સમૃદ્ધ હતી. વિષય અને અભિવ્યક્તિ રીતિમાં ફેરફાર કરી નવી સંવેદનાને રંગમંચ પર વ્યક્ત કરવાનો પ્રયત્ન લગભગ સહુએ સાથે મળીને કર્યો. મુંબઈ, ગુજરાતની વ્યવસાયી સંસ્થાઓને ભાગ્યે જ કશો લાભ થયો હશે.'

આ ત્રણે સર્વેક્ષણમાં જે આ નાટકના જીવની ચિંતા છે તે આ છે 'મૌલિક એકાંકી' નાટક અને ગુજરાતી રંગભૂમિ મોટે ભાગે એકબીજાને મળતા નથી અને બંનેનો વિકાસ આથી રૂંધાયો છે. જ્યાં સુધી પરસ્પરની ઉદાસીનતા દૂર નહીં થાય, બંને એકબીજા સાથે કામ નહીં કરે. ત્યાં સુધી ગુજરાતી નાટક કે ગુજરાતી રંગભૂમિ મૃતઃપ્રાય સ્થિતિમાં હશે એ દેખીતું છે.[૯૨] 'કેટલીક કૃતિઓ'માં કેટલીક કૃતિઓ વિશે કૃતિલક્ષી આમ તો પરિચયાત્મક સમીક્ષા – અવલોકનો કર્યાં છે. તેમાં 'સોયનું નાકું' એકમાત્ર ગુજરાતી નાટક છે. અહીં 'એક્વસ' પીટર શેફર કેનિડા (શો) એલિયટની બિલાડી સૃષ્ટિમાં, હેન્રી ફોર્થ (પીરાન્દેલો) ઓર કલકત્તા, તપસ્વી અને તરંગિણી અને પગલા ઘોડા નાટકનો પરિચયાત્મક આલેખ આપ્યો છે. મિસ જૂલીના એક સ્વગતોક્તિની અને યુકિયા મિશિમાના નોહ નાટકોનો પરિચય આપ્યો છે. ઉત્પલ ભાયાણી ભજવાતા નાટકની ચર્ચા કરે છે ત્યારે જુદા નથી લાગતા. અલબત્ત, નાટકની શક્યતા કે મંચનક્ષમતા વિશે તેમણે બહુ ઓછી ચર્ચા અહીં કરી છે. આ બધાં નાટકોમાંથી એમની આંગળી ઝાલીને પસાર થવું એ વધારે સારો પ્રયાસ ગણાયો. ભાવક સહજતાથી આ નાટકોને પામી શકે એમ સહજ સરલ બાનીમાં

આ સમીક્ષાઓ લખાઈ છે. છેલ્લા વિભાગમાં માર્ટિન એસ્લીનના નાટક વિશેના વિચારો અને પીટર બ્રુકના રંગભૂમિ વિશેના વિચારોના સારાંશનો અનુભવ કરીને મૂક્યો છે. આપણે ત્યાં આ રીતે વિવેચનનાં પુસ્તકો કે તેમાંના કોઈ બહુ અગત્યના ભાગનો સારાંશ કે અનુવાદ કરવાનો ચાલ નથી. ઉત્પલ ભાયાણી અહીં માર્ટીન એસ્લીનનાં 'એને ટોમી ઓફ ડ્રામા'ના પહેલા પ્રકરણનો સારાંશ રજૂ કરે છે, જે ધન્યવાદને પાત્ર છે. પીટર બ્રુકના રંગભૂમિને ઉપકારક – અપકારક તત્ત્વોની ચર્ચાનો સારાશ પણ ઘણો મહત્ત્વનો છે. ઉત્પલ ભાયાણી સમીક્ષાને બદલે આ પ્રકારનાં ગહન પુસ્તકોનો ભાવાનુવાદ કરે તોપણ વિવેચનક્ષેત્રની ઘણી ઉત્તમ પ્રકારે સેવા કરી કહેવાશે. ઉત્પલ ભાયાણી 'નાટકનો જીવ' પુસ્તક દ્વારા કૃતિલક્ષી સમીક્ષા કરવાનો પ્રયત્ન કરે છે. તેમનો સંબંધ વિશ્વની રંગભૂમિ સાથે થયો છે એટલે અહીં પણ વિશ્વની શ્રેષ્ઠ કૃતિઓ કે વિવાદમાં પડેલી કૃતિઓ વિશે પરિચયાત્મક શૈલીમાં આલેખન કર્યું છે. વિજ્ય તેંડુલકર વિશેના 'સામાજિક નાટ્ય એક નૂતન ઉન્મેશ : વિજ્ય તેંડુલકર'માં તેમની વિવેચન પ્રતિભાનાં દર્શન થાય છે. વિજ્ય તેંડુલકર સાંપ્રત રંગભૂમિના સૌથી વધુ અસરકારક સામાજિક નાટ્યકાર છે. આ પુસ્તિકામાં નાટ્યકાર વિજ્ય તેંડુલકરની પ્રતિભાનો તેની સામાજિક નિસબતનો પરિચય કરાવ્યો છે. વિવેચકો વિદેશી વિવેચકને વાંચે છે, તેના વિચારોનો આધાર લે છે ને એ પોતાના આગવા છે એવી ભ્રાન્તિ – વ્યામોહ રચે છે, આથી સામાન્ય ભાવકના મન પર મહાન વિવેચકની છાપ ઊભી થાય છે. થવું એવું જોઈએ કે આપણે સહુ વધારે નિખાલસ મને, ખુલ્લા દિલે જે છીએ તે અને જેને સર્વજન હિતાય આવશ્યકતા છે તેને આપણી માતૃભાષા સુધી પહોંચાડવું. ભાયાણી રસના ચટકા સુધી તો પહોંચ્યા છે. તેમને પ્રોત્સાહન આપનારા સુરેશ દલાલ આદિ મિત્રો આ બાબતમાંય તેમને પ્રેરણા પૂરી પાડશે.

શૈલેશ ટેવાણી (૧૯૫૮)

'નાટ્યાયન'માં લોકભોગ્ય શૈલીમાં વિવિધ સમીક્ષાઓ સંગૃહીત થઈ છે. 'નાંદિકાર' ત્રૈમાસિકના તંત્રી હોવાને નાતે છુટાછવાયા લખાયેલા લેખોનો સંગ્રહ 'નાટ્યાયન' નામે પ્રગટ કર્યો છે. ગિરીશ કર્નાડનાં નાટકોના હિન્દી અનુવાદનો આધાર લઈ સમીક્ષા કરી છે. શૈલેશ ટેવાણી માને છે કે 'નાટક એ જે રંગભૂમિ પર ભજવાય. રંગકર્મી એ સઘળી સાહિત્યિક ગતિવિધિનો પરખંદો હોય. ભલા મુંબઈનું નાટક, ગુજરાતીનું નાટક, સાબરકાંઠાનું નાટક કે સૌરાષ્ટ્રનું કાઠિયાવાડી નાટક એવું હોઈ શકે ? નાટક તો જે ભજવે તેનું. જે સાહિત્ય સમજે ને ભજવણીની કલા જાણે તેનું.[૯૩] નાટ્યાયનમાં ધ્યાન આકર્ષે છે 'એથોલ ફ્યુગાર્ડની નોંધપોથી.' આફ્રિકન નાટ્યકાર – રંગકર્મી – દિગ્દર્શક એવા 'એથોલ ફ્યુગાર્ડ'ની ડાયરીનો

અનુવાદ અહીં મૂક્યો છે. નાટકો ભજવવા માટે એ કલાકારે જેટલો સંઘર્ષ કર્યો છે તેટલો આપણા કલાકારોએ ભાગ્યે જ કર્યો હશે. જોકે એથોલ ફ્યુગાર્ડ નાટક દ્વારા જનજાગૃતિનું કામ કરે છે. એટલે આ સંઘર્ષ ભોગવવાનો તેને ભાગે આવે છે. ગુજરાતી નાટ્યકાર – દિગ્દર્શકને કે અભિનેતાને આ પ્રકારના સંઘર્ષોમાંથી પસાર થવાનું થયું નથી. ને છતાં આપણું નાટક વારંવાર અટકી જાય છે.

બ્રેખ્તનું વૈચિત્ર્ય અને ભારતીય પરંપરામાં બ્રેખ્તનાં નાટકો વિશે નાટકોના આધારે બ્રેખ્તનાં વૈચિત્ર્યને સ્પષ્ટ કરવાનો પ્રયત્ન કરે છે. અલબત્ત, વિભાજન શૈલી વિશે વાત કરવા ધારતા હોય તેવું અવશ્ય લાગે છે પણ તે બાજુ પર જ રહી ગઈ છે. બ્રેખ્ત અને ભરત નાટ્યશાસ્ત્રની તુલના માત્ર વૈષમ્યથી કરી છે. ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર અને બ્રેખ્તનો નાટ્યવિચાર એ અલગ અલગ સમયમાં પરિસ્થિતિમાં વિકસેલા વિચારો છે. ભારતીય પરંપરાથી જ નહીં આખીય 'દર્શન' પરંપરાથીય વિપરીત જઈને જન-જાગરણના એક હેતુસર નાટક કરે છે. તેનાં નાટકો પાસેથી આપણે ધીરોદાત્ત નાટક કે તન્વી શ્યામા લાજવંતી નારી નાયિકા ન પામી શકીએ. કેમ કે તેણે એ પ્રકારનાં નાયક – નાયિકા જોયાં જ નથી. પોતાની આસપાસ જે ચાલી રહ્યું છે તેનાથી પ્રેક્ષકને જાગૃત કરવાનો આશય લઈને બ્રેખ્ત નીકળે છે. તેનો પ્રેક્ષક અંધારામાં બેસીને નાટક જુએ તે તેને પસંદ નથી. પ્રેક્ષક નાટકના વહેણમાં – પ્રભાવમાં વહી જાય તે પણ તેને ગમે નહીં. તે નથી ઇચ્છતો કે પ્રેક્ષક માત્ર આનંદ મેળવવા માટે જ નાટક જોવા આવે : તે એમ ઇચ્છે છે કે નાટક દ્વારા પ્રેક્ષકને જાતની અને સમાજની સત્તાની ઓળખ મળે. ભરતના નાટ્યવિચારથી સાવ જુદી દિશામાં બ્રેખ્તનો નાટ્યવિચાર ચાલે છે. તેની તુલના ન હોય.

વૈષમ્યોની તુલના કરીને બ્રેખ્તની મહાનતા સિદ્ધ કરે છે. એકાંકી નાટકો વિશે તેમણે એક લેખ કર્યો છે. તેમાં નવાં એકાંકીના સ્વરૂપ-આકાર, વૈવિધ્ય અને પ્રસ્તુતિરીતિ તથા વિષયવસ્તુ બાબતે વિચાર કરે છે. ૧૯૬૬થી ૧૯૮૫ સુધીના ગાળામાં લખાયેલાં એકાંકીનો વિકાસક્રમ અને પ્રત સમીક્ષા તેમણે આપી છે. અલબત્ત, બધાં વિશે વિગતે વાત કરી શક્યા નથી. દરેક વિશે અછડતો ઉલ્લેખ કરીને તેની મહત્તા સિદ્ધ કરવા પ્રયત્ન કરે છે.

તુગલક, યયાતિ, હયવદનની સમીક્ષા અહીં છે. નાંદિકાર ત્રૈમાસિક માટે લખાયેલા કેટલાક લેખો અહીં સામેલ કર્યા છે. 'નાટ્યાયન'માં નાટ્યસમીક્ષાનો નવોન્મેષ નથી જણાતો. સમીક્ષામાં સહજ-સરલ પ્રત્યાયનક્ષમ ભાષાનો વિનિયોગ તેમને અન્યથી અલગ પાડે છે. જોકે ભજવાતાં નાટકો વિશે તેમણે વાત નથી કરી. પ્રત્યક્ષ સમીક્ષા કરી છે તેમાં મંચીય શક્યતાઓ વિશે પણ અછડતી ચર્ચા કરે છે.

ભરત મહેતા (૧૯૬૪)

'નાટ્યનાન્દી' ભરત મહેતાનો નાટ્યવિવેચન ક્ષેત્રમાં પ્રવેશ નાટ્યનાન્દીથી થાય છે. ત્રણ દશ્યમાં વિભાજિત કરીને નાટક વિશેનું વિવેચન કર્યું છે. પહેલા દશ્યમાં 'ગુજરાતી રંગભૂમિ', દશ્ય બીજું ભારતીય રંગભૂમિનું છે ને ત્રીજા દશ્યમાં વિદેશી રંગભૂમિની સમીક્ષા સંગૃહીત થઈ છે. 'સૂત્રધારના બે શબ્દો...'માં ભરત મહેતા કહે છે કે 'ગુજરાતી નાટ્યવિવેચન સાહિત્યના 'નાટ્યલોક' (જશવંત શેખડીવાળા) 'નાટકનો જીવ' (ઉત્પલ ભાયાણી), 'પ્રતિમુખ' (સતીશ વ્યાસ), 'નાટક સરીખો નાદર હુન્નર' (હસમુખ બારાડી) જેવા ગ્રંથો કે કૃષ્ણકાન્ત કડકિયાનાં પ્રકાશનો પ્રકારનો મારો આ પ્રયાસ છે. ભરત મહેતાને આ પૂર્વસૂરિઓના પગલે નાટ્ય સમીક્ષા કરવી છે અલબત્ત, નાટ્ય અને નાટકના ભેદને તેમણે સ્પષ્ટ નથી કર્યો. 'રંગભૂમિ'ની વાત આવે છે ત્યાં ભજવાતાં નાટકોની પ્રયોગસમીક્ષાની અપેક્ષા વધે છે. ભરત મહેતા પોતે જ કહે છે તેમ અહીં ગુજરાતી, અન્ય ભારતીય નાટકો અને વિદેશી નાટકોની પ્રત્યક્ષ સમીક્ષા છે. ભરત મહેતા 'ગુજરાતી રંગભૂમિ' એ પ્રથમ દશ્યમાં લાંબાં નાટકો અને એકાંકીઓની કૃતિપરક સમીક્ષા આપે છે. તેમાં ચાર નાટકો 'અસાઈતનો વેશ', 'જાલકા', 'રાજા મિડાસ' અને 'ઔરંગઝેબ' ચિનુ મોદીનાં છે. આ ચારેય નાટકો વિશે ભરત મહેતા પાસે પ્રશંસાના શબ્દો છે. નાટક ભજવાતાં કદાચ લેખકે જોયાં હશે પણ સમીક્ષા તો તેમણે પ્રતના આધારે જ કરી છે. ઔરંગઝેબમાં સફેદ સાઈક્લોરામાનો વિનિયોગ એ પ્રયુક્તિ રૂપે આવે છે. નાટકમાં વાસ્તવને ભ્રાન્તવાસ્તવને પ્રગટાવવાનો હોય. ઘણીવાર સાઈક્લોરામાની આ યુક્તિ નાટકને ઉપકારક બનતી રહી છે. અહીં પણ તેનો એવો જ સુંદર વિનિયોગ થયો છે પરંતુ ભરત મહેતા તે યુક્તિને અનાવશ્યક ગણે છે. આ ચારેય નાટકોનું અંક અને દશ્યમાં વિશ્લેષણ કરી પ્રત્યક્ષ વિવેચન તેમણે કર્યું છે. આ ઉપરાંત 'હું પશલો છું.' 'મંથરા', 'તીડ', 'સગપણ એક ઉખાણું', 'શર્વિલક' અને ચં. ચી. મહેતાનાં ચરિત્રપ્રધાન નાટકોની સમીક્ષા તેમણે કરી છે. 'હું પશલો છું' એ ઇન્દુ પુવારના એકાંકી સંગ્રહનું સમીક્ષા દષ્ટિએ અવલોકન કર્યું છે. 'ગુજરાતી નાટ્યપ્રવૃત્તિની વિકાસરેખામાં એવા દિવસો લાંબા સમય સુધી રહ્યા કે નાટક તરીકે ઓળખાતી કૃતિ 'સાહિત્યિક' હોય પરંતુ 'રંગભૂમિક્ષમ' ન હોય. આમ એક અંતિમે નાટ્યપ્રવૃત્તિ 'વિકસી' રહી હતી.' પછી પરિસ્થિતિ પલટાઈ. પરંતુ પલટાતાં પલટાતાં એક બીજા અંતિમે નાટ્યપ્રવૃત્તિ પહોંચી ચૂક્યાનો વહેમ જાય છે. નાટક 'રંગભૂમિક્ષમ' હોય પરંતુ 'સાહિત્યિક' ન હોય ! મારા આ વિધાનની પ્રતીતિ 'હું પશલો છું'ના મોટાભાગનાં એકાંકીઓ આપે છે. વારે વારે મને આ એકાંકીઓ ઓવર પ્રોડક્શન લાગ્યા કરે છે.[૯૪] ભરત મહેતા આ સંગ્રહના પહેલા એકાંકીને યશોદાયી કૃતિ તરીકે મૂલવે છે. ઇન્દુ પુવારનાં

એકાંકીઓમાંથી ખરેખર આ જ કૃતિ 'હું પશલો છું' વારંવાર ભજવાતી રહેલી ને યશ મેળવનારી કૃતિ છે. અન્ય કૃતિઓ વિશે તેમણે કહ્યું છે કે ઓવર પ્રોડક્શન છે. આ સમીક્ષક 'સંઘર્ષ, એકતા, લાઘવ'ને જ નાટકનું મહત્ત્વનું તત્ત્વ માને છે. 'રંગભૂમિ પર જે કાંઈ થાય તે નાટક ! એવી કરુણ પરિસ્થિતિ 'આ એક શહેર છે', 'લીના ઓ લીના', 'બાયોડેટા' તથા 'મીસ પોપટી દલાલનું બયાન ઉર્ફે મિ. પોપટલાલનો ગોલ્ડન ટચ', 'એટેચમેન્ટ'માં જોવા મળે છે.' અહીં જે theatyrical છે તે dramtatic બનતું નથી. પરિણામે એક વિવેચક જેને tortured the Dtricality કહે છે તેનો અનુભવ થાય છે. લીલાનાટ્ય એટલે યદચ્છાનાટ્ય સહેજેય નહીં.[૯૫] ભરત મહેતા આ સહુ એકાંકીઓમાં નાટકીય જે છે તે નાટ્યાત્મક હોવું જોઈએ એમ કહે છે. એકાંકીઓ પર પ્રયુક્તિઓનાં ભાર વધારે છે એમ માને છે. અલબત્ત, મંચ પર આ પ્રયુક્તિઓ દ્વારા જો નાટકને પામી શકાતું હોય તો શું વાંધો હોઈ શકે પરંતુ ભરત મહેતા મંચનક્ષમતા શોધતા નથી. એમને એકાંકી શોધવું છે, નાટક શોધવું છે પણ નાટક મંચસિદ્ધિ વિના – નાટ્ય વિના – પ્રયોગની શક્યતા વિના કઈ રીતે બની શકે ! તેમણે આ બધાં જ એકાંકી પાસે સાહિત્યિક સ્વરૂપગત કલાત્મકતાની અપેક્ષા રાખી છે. 'એકાંકીના રૂઢ convictious પળાતા નથી. સઘનતા, સંઘર્ષનો ભરપૂર અભાવ આ એકાંકીઓને નબળાં બનાવે છે.'[૯૬] 'મંથરા' સંવાદકાવ્યને ભરત મહેતા પદ્ય એકાંકીના સ્વરૂપમાં મૂકવાનો પ્રયત્ન કરે છે. અહીં તેમણે કૃતિલક્ષી સમીક્ષા કરી છે. ઉમાશંકર જોષીના પદ્યનાટક લખવાના પ્રયત્નનું એક સુંદર પરિણામ 'મંથરા' છે. જોકે એને એકાંકી કહેવું કે કેમ તે પ્રશ્નો ઊભા જ છે.

'ઊંચો પર્વત, ઊંડી ખીણ' શ્રી ધીરુભાઈ ઠાકરનું મ. ન. દ્વિવેદીના જીવનને કેન્દ્રમાં લઈને લખાયેલું નાટક છે. તે નાટકને તેના જેવાં અન્ય નાટક સાથે તુલના કરી કૃતિલક્ષી સમીક્ષા કરી છે. 'તીડ' નામના એકાંકી વિશે... પણ પ્રત્યક્ષ વિવેચન તેમણે કર્યું છે. 'તીડ' સતીશ વ્યાસનું એકાંકી છે. ભરત મહેતા એ એકાંકીને પ્રયોગશીલ એકાંકી કહે છે. 'તીડ' ખરેખર નોંધપાત્ર એકાંકી છે પરંતુ તેની મંચનક્ષમતા વિશે ભરત મહેતા ચર્ચા કરતા નથી. 'સગપણ એક ઉખાણું' બ્રેખ્તના નાટકનું સર્જનાત્મક રૂપાંતર શ્રી રમેશ પારેખે કર્યું છે. નિમેશ દેસાઈ – કોરસે એ નાટકનો વારંવાર શો કર્યો છે. ભરત મહેતા તે નાટકની સમીક્ષા કરે છે. અહીં કથાવસ્તુ, સંકલના, વિભાજન શૈલી આદિ દૃષ્ટિએ નાટકને તપાસવાનો ઉપક્રમ છે. નાટકની ભજવણી બાબતે હજી ભરત મહેતા કશું કહેતા નથી.

દૃશ્ય બીજું : 'ભારતીય રંગભૂમિ'માં 'ધૃતરાષ્ટ્ર', 'હયવદન', પ્રહસન યુગ્મ – 'મત્તવિલાસ' અને 'ભગવદ્દજ્જુકીયમ્' વિશેની સમીક્ષા છે. ભારતીય રંગભૂમિમાં

બંગાળી, કન્નડ અને સંસ્કૃત નાટકોની પ્રત્યક્ષ સમીક્ષા છે. તો દશ્ય ત્રીજું પાશ્ચાત્ય રંગભૂમિમાં 'ડોલ્સ હાઉસ', 'કાલિગુલા', 'થ્રી સિસ્ટર્સ' ભ્રમમેવ જયતે, સુંદરમે અનુવાદિત કરેલાં અર્નેસ્ટ ટોલરનાં નાટકોની પ્રત્યક્ષ સમીક્ષા કરી છે. ક્યાંક રંગનિર્દેશ વિશે ચર્ચા છે. પરંતુ બહુધા ભરત મહેતા નાટકની સમીક્ષા કરે છે નાટ્યની નહીં. એ દૃષ્ટિએ એમનો અભિગમ પ્રત અને પ્રત્યક્ષ કૃતિકેન્દ્રી સમીક્ષા તરફનો છે. આમ કરતાં તેમણે તુલનાત્મક અભ્યાસ તો કર્યો જ છે સાથે સર્જક કે નાટકના અન્ય સમકાલીનોને સાથે રાખી વિશિષ્ટતાઓને ખોલી આપવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે.

ભરત મહેતા નાટક સાથે રંગભૂમિથી સંકળાયેલા નથી. 'નાટ્ય'ની સમીક્ષા એટલે નથી કરી. ઘણી જગ્યાએ તો તેમનો આગ્રહ નાટકમાં સાહિત્યિકતાનો જ રહ્યો છે. તેની મંચસજ્જા કે સંનિવેશ, અભિનયક્ષમતા વિશે તો તેમને ભાગ્યે જ કશું કહેવાનું હોય છે. 'નાટ્યનાન્દી' એ દૃષ્ટિએ કૃતિલક્ષી સમીક્ષાનો સંગ્રહ છે. અહીં નાટકની સમીક્ષા થાય છે. પરંતુ 'રંગભૂમિ'ની સમીક્ષા થતી નથી. છતાંય તેમણે ત્રણ વિભાગોમાં 'રંગભૂમિ' એ શબ્દપ્રયોગ કર્યો છે. ભજવાયેલાં નાટકો વિશે કે 'રંગભૂમિ' વિશે તેમણે નાટ્યનાન્દીમાં બહુ ઓછી જગ્યાએ કહ્યું છે. ભરત મહેતાએ નાટકો હજી જોવાં રહ્યાં ને પછી નાટ્ય સમીક્ષા કરવી જોઈએ. સમીક્ષકના ગુણો અવશ્ય વિકસ્યા છે પરંતુ એક નાટ્યસમીક્ષકના ગુણોને ખીલવવાને હજી વાર છે.

ભરત દવે

ભરત દવે દિગ્દર્શક, અભિનેતા અને નાટક – રંગભૂમિના અભ્યાસી રહ્યા છે. 'આપણી રંગભૂમિ'માં રંગભૂમિના અનેક પ્રશ્નોની સાધક-બાધક ચર્ચા તેમણે કરી છે. ઘણા ભ્રમો ભાંગવાના પ્રયત્નો તેમણે આ પુસ્તક દ્વારા કર્યા છે. તેમનું માનવું છે કે 'રંગભૂમિના, નાટકના પ્રશ્નોને તેની સમગ્રતામાં જોવા – ચકાસવાની આવડત આપણે વિકસાવી શક્યા નથી. પરિણામે આપણી ગુજરાતી નાટકોની પરાપૂર્વ ફોર્મ્યુલામાં કોઈ નોંધપાત્ર પરિવર્તન આવતું નથી.' પ્રાસ્તાવિક – આપણી રંગભૂમિ, રંગભૂમિ સાથે જોડાયેલા કેટલાક પ્રશ્નો – મૌલિક નાટકો કેમ નથી લખાતાં ? ગુજરાતમાંય લોકો મુંબઈનાં જ નાટકો કેમ જુએ છે ? આપણો પ્રેક્ષક કેમ અર્થપૂર્ણ રંગભૂમિ તરફ આકર્ષાતો નથી ? આદિની સ્પષ્ટતા તેમણે આ પુસ્તકમાં કરી છે.

'આપણી રંગભૂમિ'માં ૧૮ લેખો છે. આ લેખોમાં કેટલીક વાતો બહુ અગત્યની છે ને વિવાદ જન્માવે તેવી છે. જેમકે 'ભજવાય તે જ નાટક' એ વાત બરોબર છે પણ પ્રેક્ષક જો ન સ્વીકારે તો તેને નાટક કહીશું કે કેમ ? નાટક માત્ર ભજવણી પૂરતું સીમિત નથી રહેતું, તેણે પ્રેક્ષકનું સમારાધન કરવાનું હોય છે. જો

તે ન થઈ શક્યું તો નાટક ભજવાયું હોવા છતાં નાટક નથી. નાટક એ સ્વાન્તઃ સુખાય હોઈ શકે જ નહીં. પ્રેક્ષકથી જ તેનું અસ્તિત્વ અખંડિત બને છે, અન્યથા નહીં ! ભરત દવે માને છે કે 'કોઈ પણ પ્રકારના નાટકમાં પ્રેક્ષકની હાજરી અનિવાર્ય છે. નાટકકળામાં 'રિસ્પોન્સિવ ઑડિયન્સ' અગત્યનું અને અનિવાર્ય અંગ છે.'[૯૭] ભરત દવેની ચર્ચાના અન્ય મુદ્દાઓમાં મૌલિક નાટ્યલેખક, શેરીનાટક, લોકનાટ્ય, વિકસતાં સમૂહ માધ્યમો વચ્ચે રંગભૂમિ, અવેતન રંગભૂમિમાં શિસ્તની સમસ્યા, પ્રાયોગિક રંગભૂમિ આદિ વિશે જુદા જુદા લેખમાં ચર્ચા કરી છે. 'ગુજરાતી નાટકમાં હાસ્ય' એ લેખમાંથી પણ એમની રંગભૂમિ પ્રત્યેની અને સમાજ પ્રત્યેની નિસબત વ્યક્ત થઈ છે. તેમનું માનવું છે કે નાટક ત્યારે જ ખરા અર્થમાં નાટક બને છે જ્યારે તે રંગભૂમિ પર ભજવાય છે અને પ્રેક્ષકોથી સ્વીકારાય છે. અન્યથા તે નાટક નથી જ. નાટકને રંગભૂમિ સાથે જોડાયેલા રહેવું જ પડે તે માત્ર સાહિત્યિક હોઈ શકે નહીં. અલબત્ત, આ એક રંગકર્મી દિગ્દર્શકનો અવાજ છે. ભરત દવે સમીક્ષક નથી. તેમણે નાટકો વિશે સમીક્ષાઓ નથી કરી. જરૂર જણાય ત્યાં મિત્રોને કે પૂછનારને મંતવ્યો જરૂર આપ્યાં છે. ભરત દવે જાગૃત દિગ્દર્શક રહ્યા છે. તેમના અનુભવોમાંથી જે સારતત્ત્વ નીપજી આવ્યું છે તે આપણી રંગભૂમિના લેખોમાં વ્યક્ત થયું છે. તેમણે કલા વિશેની પણ સરસ ચર્ચા કરી છે. નાટક-રંગભૂમિ સાથેનો તેમનો અનુબંધ વિશિષ્ટ પ્રકારનો છે. 'આપણી રંગભૂમિ' નાટક-રંગભૂમિનાં કેટલાંક નહીં સ્પર્શી શકાયેલાં પરિમાણોને ખોલી આપે છે. તેમનો આદર્શ 'ઉચ્ચ વ્યવસાયી અને કલાત્મક ધોરણોવાળી રંગભૂમિ' છે. 'લોકનાટ્યની ચર્ચામાં' તેમણે કહ્યું છે કે આપણે આપણાં લોકનાટ્યોનો આદર નથી કર્યો. અન્ય પ્રદેશોનાં લોકનાટ્યનો નાટકમાં વિશિષ્ટ રીતે વિનિયોગ થયો છે, થતો રહે છે. આ તુલનાત્મક રીતે તેમણે ચર્ચ્યું છે. 'આપણે ત્યાં કહેવાતી આધુનિકતામાં સરી પડેલા ધનિક ગુજરાતી પ્રેક્ષકે લોકકલાને વસ્ત્રો અને ગૃહ સજાવટ પૂરતી ફૅશનમાં ગણી લીધી પણ નાટકમાં લોકકલા કે ભવાઈના ઉપયોગને ઊતરતી કોટિના ગણ્યા.'[૯૮] આપણો નાટ્યકાર કાં તો 'ઍબ્સર્ડ' વિશે લખે છે કાં તો વિભાજન શૈલીનાં નાટકો લખે છે. વિદેશી વિચાર તેમની પ્રતિભાને પ્રભાવિત કરે છે પણ આપણી રંગભૂમિ કંઈ પ્રગટાવી શક્યા નથી. 'કલાત્મક અને અર્થપૂર્ણ રંગભૂમિને પ્રોત્સાહક એવું વાતાવરણ આપણે નથી સર્જી શક્યા તેની જ ચિંતામાંથી આ પ્રશ્નો જડ્યા છે.'[૯૯]

ભરત દવેની ચિંતા વ્યાપક અર્થમાં આપણી સહુની છે. અલબત્ત, નાટ્યતત્ત્વની ચિંતા અહીં છે પણ ભજવાતા નાટકની કે પ્રતની સમીક્ષા અહીં નથી. ભરત દવે, દિગ્દર્શક છે ને તેમની નાટક સાથેની સંવેદના નાટકની ભજવણી સાથેના ઘણા પ્રશ્નો ખોલી આપે છે.*

જયંત પારેખ

જયંત પારેખ નાટકમાં ભાષા વિષેના અનવદ્ય લેખમાં નાટકના માધ્યમ વિશે વિશેષ માહિતી આપે છે. જયંત પારેખે એક સભામાં કહેલું 'નાટકનું વિવેચન કરવું એ ગુનો હોય તો આ ગુનો હું વારંવાર કરવા માગું છું.' તેમના વિવિધ સામયિકોમાં પ્રગટ થયેલા કે વ્યાખ્યાનોમાં થયેલાં નાટકના વિવેચનમાંથી 'નાટકમાં ભાષા' નામનો એતદ્‌માં પ્રગટ થયેલો આ લેખ ઘણો મહત્ત્વનો છે. નાટ્યવિવેચનના ક્ષેત્રમાં તેમનું પ્રદાન વિશિષ્ટ છે. આમ તો નાટ્યકાર એટલે નાટકની ખૂબી-ખામી વિશે તેમને નિકટનો સંબંધ. નાટ્યવિવેચન પણ તેમણે ખૂબ ઉત્સાહથી કર્યું છે. અલબત્ત તેમના વિવેચન લેખોનું કોઈ પુસ્તક પ્રકાશિત થયું નથી. છુટાછવાયા, લેખ કે અહેવાલ વિવિધ સામયિકોમાં પ્રકાશિત થતા રહ્યા છે. 'એતદ'માં પ્રકાશિત થયેલો 'નાટકમાં ભાષા'એ લેખ નાટકના સ્વરૂપ સાથે જોડાયેલી ઘણી બાબતોને સ્પષ્ટ કરે છે. નાટકના માધ્યમ વિશે આમ તો આરંભકાળથી ચર્ચા ચાલ્યા કરી છે. નાટક સાહિત્યિક કલાસ્વરૂપ છે કે નથીના વિવાદો પણ ક્યાંક ક્યારેક ચાલતા રહ્યા છે. નાટકની ભાષા બાબતે પણ અન્ય મીમાંસકો ધીરુભાઈ ઠાકર, જ્યોતીન્દ્ર દવે, ધનસુખલાલ મહેતા તથા કૃષ્ણકાન્ત કડકિયા, નંદકુમાર પાઠક, સતીશ વ્યાસ આદિ એ જુદા જુદા સમયે ચર્ચા છેડી છે. જયંત પારેખના આ લેખથી નાટકની ભાષા જ નહીં તેના માધ્યમ વિશેના પ્રશ્નો પણ ઉકેલાવા માંડે છે. તેમના આ લેખનું શીર્ષક પણ ઇંગિત કરે છે કે નાટકની નહીં, નાટકમાં ભાષાનું સ્થાન-મહત્ત્વ શું છે ને શું હોવું જોઈએ તેની જિકર કરવી છે. આથી નાટકની ભાષા વિશે તેમણે ચર્ચા કરી નથી પણ નાટકના માધ્યમ વિશે ચર્ચા કરી છે. ભાષા તેમાં મુખ્ય નથી તે વાતને વધારે ફોકસમાં લાવ્યા છે. ભાષા જ નહીં સંગીત, શિલ્પ, ગાન આદિ પણ નાટકમાં ગૌણરૂપે જ હોય છે તે વાત આ લેખથી વધુ સ્પષ્ટ થાય છે. 'નાટક Composite art છે એમ કહેવામાં આવે છે ત્યારે શું એમ માનવું કે નાટકમાં અનેક માધ્યમનો વિનિયોગ થાય છે ? ના. નાટકમાં બીજી કળાના માધ્યમનો નહીં, પરંતુ બીજી કળાની કોઈક વિશિષ્ટ શક્તિનો લાભ લેવામાં આવે છે. સ્થાપત્ય, શિલ્પ, ચિત્ર, સંગીત, સાહિત્ય, નૃત્ય અને ફિલ્મ – આમાંની કોઈ પણ કળા નાટકમાં સ્વતંત્ર અને સ્વાયત્ત અસ્તિત્વ ધરાવી શકતી નથી, સહાયક અસ્તિત્વ ધરાવી શકે છે. બીજી બધી કળાની જેમ નાટક પણ સ્વતંત્ર અને સ્વાયત્ત કળા છે ને એનું પોતાનું આગવું કહી શકાય એવું માધ્યમ હોય છે.'[૧૦૦] નાટકને સાહિત્યકળાનું એક સ્વરૂપ માનીને પણ ભાષા જ નાટકનું માધ્યમ છે તે વાતને નકારે છે તેમાં તાર્કિકતા અને તથ્ય બંને છે. નાટકને ભાષા ઉપરાંત પણ વ્યક્ત થવા પહોંચવા માટે અભિનયનું માધ્યમ છે. માર્સેલ માર્સો, લાદિસ્લાવ ફિયાસ્કા જેવા કલાકારોના મુક્ અભિનયની સ્મૃતિ તાજી કરતાં તેમણે

ફર્દિનાન્દ આરાબાલેના અમૂક નાટકોની પણ નોંધ કરી છે. આ બધી ચર્ચાના કેન્દ્રમાં નાટકનાં માધ્યમની શોધ છે. 'મૂક નાટકમાં ઘટનાનું અત્યંત સરળ રૂપ પ્રગટ થઈ શકે છે એમ સ્વીકારીએ તો કહેવું પડે કે ઘટનાનાં સંકુલ રૂપ પ્રગટાવવાં હોય, અનેક પરિમાણ તાગવાં હોય તો નાટકમાં સંવાદ, વાણી યોજ્યા વિના ચાલે નહીં. તેમ છતાં મૂક નાટકની રચના થઈ શકે છે એ હકીકત પુરવાર કરે છે કે ભાષા એ નાટકનું માધ્યમ નથી. નાટકનું માધ્યમ ભાષાને બદલે બીજું જ કાંઈક હોય છે.'[૧૦૧] નાટકનું માધ્યમ ભાષા તો નથી જ તે વાત સ્પષ્ટ કરતાં તેમણે 'અભિનય'ને નાટકનું માધ્યમ કહ્યું છે. 'નાટકકળાનો દશ્યશ્રાવ્ય પ્રકાર છે. મૂક નાટક માત્ર દશ્ય હોય છે, રેડિયો નાટક માત્ર શ્રાવ્ય. સંવાદ સહિત નાટક દશ્ય ને શ્રાવ્ય બન્ને હોય છે. આ બધામાં ભાષા એ સમાન તત્ત્વ નથી. આ બધાને નાટક પુરવાર કરનાર તત્ત્વ ભાષા નથી. આ બધામાં સમાન તત્ત્વ છે અભિનેયતા, અભિનય ક્ષમતા. અભિનય જ નાટકનું માધ્યમ છે.'[૧૦૨] આગળ ઉપર નાટકને 'સાહિત્ય કળાનું એક સ્વરૂપ' કહ્યું છે. પરંતુ નાટકનું માધ્યમ એ માત્ર ભાષા ન હોઈ શકે, અભિનયના માધ્યમે જ નાટક સામાજિક સુધી પ્રત્યાયન સાધે છે. આથી જ નાટક એક સાહિત્ય સ્વરૂપ હોવા સાથે પ્રયોગનિષ્ઠ સ્વરૂપ છે. 'નાટક એ પ્રયોગનિષ્ઠ સ્વરૂપ છે, પ્રયોગ નિર્ભર સ્વરૂપ છે. એની સાર્થકતા પ્રયોગમાં જ સિદ્ધ થાય છે. એ ખરું કે બધા જ નાટકના પ્રયોગ થતા નથી, થઈ શકતા નથી, જેના પ્રયોગ થાય છે એ બધાં જ નાટક જોઈ શકાતાં નથી. સ્થળ ને કાળની મર્યાદાને કારણે, માનવીય મર્યાદાને કારણે. તેમ છતાં પ્રત્યેક અભિનય, અભિનયક્ષમ, પ્રયોગક્ષમ તો હોવું જ જોઈએ.'[૧૦૩] નાટક પ્રયોગનિષ્ઠ અને સાહિત્યકળાનો પ્રકાર છે આ બંને વાત જયંત પારેખ દઢતાથી પ્રતિપાદિત કરે છે. નાટકઅભિનય આશ્રિત છે તો રંગભૂમિ પણ ચર્ચામાં પ્રવેશે છે. કારણ, 'રંગભૂમિમાં કેવળ અભિનય હોય છે, અભિનય સિવાય બીજું કાંઈ જ નહીં.'[૧૦૪] જયંત પારેખ પહેલા નાટકના અંગભૂત તત્ત્વ અભિનય વિશે વિસ્તૃત ચર્ચા કરે છે. ભરતમુનિનાં 'નાટ્યશાસ્ત્ર'માં અભિનયનું એક દઢ ને સુરેખ, સૂક્ષ્મ ને સર્વાશ્લેષી, નિપુણ ને સમર્પક એવું તંત્ર આલેખ્યું છે તેની નોંધ કરી છે. ગ્રીક, યુરોપની રંગભૂમિએ પોતાની આવશ્યકતાનુસાર અભિનયની પદ્ધતિ વિકસાવી હશે. આજની રંગભૂમિ પર કોઈ ચોક્કસ પદ્ધતિનો વિનિયોગ થતો જણાતો નથી. અભિનયની અભિનવગુપ્ત આદિની વ્યાખ્યા કરી તેમણે નાટ્યશાસ્ત્ર કથિત અભિનયનાં પ્રકારો સાત્ત્વિક, આંગિક, વાચિક, આહાર્યની વિશેષતાની ચર્ચા કરી સંસ્કૃત નાટકમાં અભિનયની સૂચકતા કેવી ઉપકારક છે તેની ચર્ચા કરતાં આહાર્ય અભિનયને ભરતે મહત્ત્વ આપ્યું છે. પરંતુ આહાર્ય અભિનયમાં કેટલીક સામગ્રીનો પરિહાર સૂચવવામાં આવ્યો છે. સંસ્કૃત નાટકમાં અભિનય સૂચનાત્મક હોય છે.

અભિનયથી જ કેટલીક સામગ્રી અને સ્થાન નિર્ણય કરવાનો હોય છે. પરંતુ આધુનિક નાટકો ખાસ તો પશ્ચિમના નાટકોમાં મૂર્ત સામગ્રીના વિશિષ્ટ ઉપયોગને તેમણે નોંધ્યો છે. અલબત્ત, આ બધાં ઉદાહરણથી નાટકમાં ભાષા માધ્યમને કઈ રીતે ઉપયોગી છે અથવા ભાષા ક્રિયાને કઈ રીતે પ્રેરિત કરે છે તેની ચર્ચા તેમને કરવી છે. આથી જ નાટકમાં 'ગતિની જેમ સ્થિતિ, વિરામ પણ, ને વાણીની જેમ મૌન, અવાક્, પણ અભિનયનું જ સ્વરૂપ છે.' તેમણે 'અવાક્' અને 'સ્થિતિ'નો મહિમા કર્યો છે. 'સ્થિતિમાંથી પ્રગટતાં આંદોલનને મૌનમાંથી પ્રગટતી મુખરિતતા અગતિકતાનાં કલ્પન રચે છે.'[૧૦૫]

આ લેખમાં બે લેવલે વાત ચાલે છે. 'નાટકમાં ભાષા' ક્રિયાને પ્રેરિત કરે છે તેવો મત તેમનો છે. પરંતુ લેખના કેન્દ્રમાં 'અભિનય' છે. 'અભિનય' જ નાટકનું માધ્યમ છે. ભાષા અને અન્ય કલાઓ અભિનયને મદદરૂપ થાય છે. આ વાતને સ્પષ્ટ કરવા તેમણે હાન્ડકેના ઉચ્ચારણોનો યોગ્ય રીતે વિનિયોગ કર્યો છે. નાટકની ભાષા બાબતની ચર્ચામાં 'હાન્ડકે'ના મતનો અને બેકેટનાં 'એન્ડગેમ' નાટકનો ઉલ્લેખ મોટે ભાગે થાય છે. અન્ય સમીક્ષકો પણ આ મહામનાનો સહારો ભાષા – નાટકમાંના સંદર્ભે લેતા રહ્યા છે. જયંત પારેખ પાસેથી તો આ નિમિત્તે ગુજરાતી અને પાશ્ચાત્ય નાટકોની ગતિવિધિ, નવા નાટકોમાં ભાષાનું કાર્ય આદિ બાબતે ઘણી સરસ અભ્યાસ યોગ્ય માહિતી મળી છે. ભલે આ લેખ ભવિષ્યમાં લખાનારા નિબંધનો મુસદ્દો હોય તે નાટકની સમીક્ષા કરનારાઓ માટે પણ માર્ગસૂચક બનતો જણાય છે. જયંત પારેખ આ ઉપરાંત સુરત નાટ્ય મહોત્સવનું અવલોકન પણ કરે છે. તેમની અનુભવપુત દૃષ્ટિનો લાભ નાટ્ય વિવેચને મળ્યો છે તે આનંદની વાત છે.

અન્ય સમીક્ષકોમાં યઝદી કરંજિયા, શશીકાંત નાણાવટી, દિનકર ભોજક, બકુલ ટેલર, આદિનાં અવલોકનસમીક્ષાઓ અવારનવાર પ્રગટ થતાં રહે છે. ભજવાતાં નાટકો સાથેનો તેમનો અનુબંધ વધારે મજબૂત હોય તેવું તેમની સમીક્ષાથી સમજાય છે.

સંદર્ભસૂચિ

૧. નાટ્યકળા પૃ. ૧૩. ૨. એજન પૃ..૨૭. ૩. એજન પૃ. ૨૭. ૪. એજન પૃ. ૪૭. ૫. એજન પૃ. ૮૮. ૬. એજન પૃ. ૧૦૩. ૭. એજન પૃ. ૧૦૭. ૮. એજન પૃ. ૧૧૬. ૯. ગ્રંથ ગરિમા પૃ. ૧૧. ૧૦. એજન પૃ. ૨૪. ૧૧. એજન પૃ. ૩૫. ૧૨. નાટક ભજવતાં પહેલાં પૃ. ૧૩. ૧૩. એજન પૃ. ૩૬. ૧૪. રંગલોક પૃ. ૩૫. ૧૫ એજન પૃ. ૨૩. ૧૬. એજન પૃ. ૪૦. ૧૭. એજન પૃ. ૪૧. ૧૮. એજન પૃ. ૪૪. ૧૯. એજન પૃ. ૯૦. ૨૦. એજન પૃ. ૯૨. ૨૧. એજન પૃ. ૧૨૭. ૨૨. એજન પૃ. ૩૨. ૨૩. એજન પૃ. ૧૫૨. ૨૪. કર્ટન કૉલ પૃ. ૪. ૨૫. એજન પૃ. ૬. ૨૬. એજન પૃ. ૨૩. ૨૭. એજન પૃ. ૮૭. ૨૮. એજન પૃ.

૮૯. ૨૯. એજન પૃ. ૯૧. ૩૦. સાહિત્યલેખ પૃ. ૧૨૨. ૩૧. એજન પૃ. ૧૨૨. ૩૨. એજન પૃ. ૧૨૩. ૩૩. એજન પૃ. ૧૨૮. ૩૪. એજન પૃ. ૧૨૯. ૩૫. એજન પૃ. ૧૩૧. ૩૬. શર્વિલક : નાટ્યપ્રયોગ શિલ્પની દૃષ્ટિએ પૃ. ૧૧. ૩૭. એજન પૃ. ૧૩. ૩૮. એજન પૃ. ૧૦. ૩૯. એજન પૃ. ૧૬. ૪૦. રૂપિત પૃ. ૪. ૪૧. એજન પૃ. ૫૧. ૪૨. રૂપકિત પૃ. ૩૯. ૪૩. શબ્દ કેનવાસે પૃ. ૧૦૫. ૪૪. એજન પૃ. ૧૦૬. ૪૫. એજન પૃ. ૧૦૬. ૪૬. એજન પૃ. ૧૦૮. ૪૭. રંગભૂમિ કેનવાસે પૃ. ૫. ૪૮. એજન પૃ. ૧૦. ૪૯. એજન પૃ. ૧૭. ૫૦. એજન પૃ. ૧૭. ૫૧. એજન પૃ. ૧૯. ૫૨. એજન પૃ. ૨૧. ૫૩. એજન પૃ. ૩૫. ૫૪. એજન પૃ. ૯૧. ૫૫. એજન પૃ. ૯૨. ૫૬. એજન પૃ. ૯૨. ૫૭. એજન પૃ. ૧૨૮. ૫૮. એજન પૃ. ૧૩૨. ૫૯. એજન પૃ. ૧૩૨. ૬૦. એજન પૃ. ૧૩૬. ૬૧. ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજી : એક અધ્યયન પૃ. ૨૦૭. ૬૨. નૂતન નાટ્ય આલેખો – નિવેદન. ૬૩. એજન. ૬૪. આધુનિક એકાંકી – નિવેદન. ૬૫. એજન પૃ. ૯. ૬૬. એજન પૃ. ૧૦. ૬૭. એજન પૃ. ૧૦. ૬૮. પ્રતિમુખ પૃ. ૨. ૬૯. ગ્રંથ ગરિમા પૃ. ૧. ૭૦. પ્રતિમુખ પૃ. ૨૭. ૭૧. એજન પૃ. ૪૩. ૭૨. એજન પૃ. ૫૨. ૭૩. એજન પૃ. ૭૨. ૭૪. એજન પૃ. ૭૬. ૭૫. એજન પૃ. ૮૩. ૭૬. એજન પૃ. ૯૫. ૭૭. એજન પૃ. ૧૧૩. ૭૮. એજન પૃ. ૧૧૪. ૭૯. એજન પૃ. ૧૧૮. ૮૦. એજન પૃ. ૧૧૯. ૮૧. એજન પૃ. ૧૨૦. ૮૨. એજન પૃ. ૧૨૧. ૮૩. એજન પૃ. ૧૨૩. ૮૪. દશ્યકલક પૃ. ૪. ૮૫. પ્રેક્ષા પૃ. ૧૦. ૮૬. એજન પૃ. ૧૨. ૮૭. નાટકનો જીવ પૃ. ૪. ૮૮. એજન પૃ. ૧૩. ૮૯. એજન પૃ. ૧૫. ૯૦. એજન પૃ. ૧૭. ૯૧. એજન પૃ. ૪૨. ૯૨. એજન પૃ. ૪૩. ૯૩. નાટ્ય નાન્દી પૃ. ૪૬. ૯૫. એજન પૃ. ૪૮. ૯૬. એજન પૃ. ૯૪. ૯૭. આપણી રંગભૂમિ પૃ. ૮. ૯૮. એજન પૃ.૯૩ ૯૯. એજન પ્રસ્તાવિકમાંથી ૧૦૦. નાટકમાંભાષા, એતદ્, જાન્યુઆરી-માર્ચ ૧૯૯૭. ૧૦૧. એજન પૃ. ૧૧. ૧૦૨. એજન પૃ. ૧૧. ૧૦૩. એજન પૃ. ૧૧. ૧૦૪. એજન પૃ. ૧૧. ૧૦૫. એજન પૃ. ૧૧. ૧૦૬. એજન પૃ. ૧૧ ૧૦૭. એજન પૃ. ૧૧.

૬

ઉપસંહાર

'નાટક' એવું કલાસ્વરૂપ છે જેને અનેક બાજુએથી વિશ્લેષી શકાય. વિવિધ દૃષ્ટિકોણથી નાટકને વિદ્વાનોએ તપાસ્યું છે. વિવેચનના નવા સિદ્ધાંતો ઘડાતા ગયા તો તે નાટકનેય લાગુ પાડ્યા છે અને નાટક એ સહુ ઓજારોની સાથે – વચ્ચે રહીને પોતાનું 'રમણીય' દર્શન કરાવતું રહે છે. આપણે ત્યાં નાટક વિશેનું વિવેચન ભલે ઓછું થયું હશે પણ વિવેચનના વિવિધ દૃષ્ટિકોણથી તપાસાયું હોય તો તે આ એકમાત્ર સ્વરૂપ નાટક છે. ગુજરાતી સાહિત્યમાં નાટક આવ્યું ત્યારથી જ તેનું વિવેચન પણ થતું જ આવ્યું છે. વિવેચનનો આરંભ પણ નાટકની આવવાની સાથે સાથે જ લગભગ થઈ ગયો હતો. નવલરામ, નાટક અને નાટકશાળાના મહત્ત્વને તે સમયે ઘણી સારી રીતે સમજી ચૂક્યા હતા. નર્મદ-દલપત પણ નાટક વિશે આછી-પાતળી પણ સ્પષ્ટ સમજ ધરાવતા હતા. 'મિથ્યાભિમાન'ની પ્રસ્તાવના જોતાં જ ખ્યાલ આવે છે કે પ્રહસન-ફાર્સ વિશે દલપતરામે કેટલો અભ્યાસ કર્યો છે. ભજવાતાં નાટકો વિશે લખવાનો ચાલ આપણે ત્યાં ભાગ્યે જ આવ્યો. નાટકની ચિંતા કે સમીક્ષા તે સમયે થઈ તે સાહિત્યના સિદ્ધાંતોને આધારે જ 'આરંભથી જ નાટક કાવ્યનો જ એક પ્રકાર છે, એવો દૃઢ મત પ્રસ્થાપિત થયો જેણે ભરતમુનિએ નાટક વિશે જે વિચારો વ્યક્ત કર્યા હતા તેનેય ધ્યાનમાં લીધા નહીં. નાટકને કાવ્યપ્રકાર ગણી લેવામાં આવ્યો. નર્મદ, આપણું પહેલું મૌલિક નાટક લખાય છે તે પૂર્વે નાટકના સ્વરૂપ વિશે વિચાર કરે છે. તેની નાટકના સ્વરૂપને સ્પષ્ટ કરવા જેટલી નાટ્યસમજનો પરિચય તેના ત્રણ લેખોને આધારે થાય છે, કવિતા જાતિ, નાટક એક અંકનું પાત્ર, અને કવિ અને કવિતા. આ ત્રણેય લેખમાં નર્મદે નાટક વિશે નોંધપાત્ર ચર્ચા કરી છે. 'કવિતા જાતિ'એ લેખમાં તો તેણે કવિતાના મુખ્ય ત્રણ પ્રકારોમાં 'ગીતકવિતા', 'વીરકવિતા' અને 'નાટક'ને ગણાવી નાટકની વ્યાખ્યા કરી છે. નાટકના પ્રકારો વિશે પણ તેણે સ્પષ્ટતા કરી છે. નાટક વિશે નર્મદે ૧૮૫૬ના બુદ્ધિવર્ધક સામાયિકમાં લેખ કર્યો હતો એનો આધાર આપીને નાટકની વ્યાખ્યા કરી છે. અહીં એ કહે

છે કે 'નાટક ગદ્યમાં હોય છે, પણ તેમાં પ્રસંગે પ્રસંગે કવિતા મૂકવામાં આવે છે.' નાટકના ભેદમાંય તેનો કૉમેડી, ટ્રેજેડી વિશેનો ખ્યાલ વ્યક્ત થયો છે. 'નાટક બે રીતનાં હોય છે. દુઃખપરિણામક નાટક અને સુખપરિણામક નાટક. પહેલા નાટકમાં જોસ્સા, સદ્‌ગુણ, અન્યાય અને માણસ જાતના દુઃખ એઓનાં ચિત્ર પ્રત્યક્ષ માલમ પડે છે, ને બીજા નાટકમાં માણસ જાતની મૂર્ખાઈ, તેઓની રીતભાત, તબિયત, ખોડ, મોજશોખ વગેરેનું નકલ દાખલ વર્ણન હોય છે. પહેલામાં કરુણા રસનું પ્રાધાન્ય હોય છે ને બીજામાં હાસ્ય રસનું પ્રાધાન્ય હોય છે.'

આમ નર્મદ નાટ્યવિવેચન નથી કરતો પણ નાટ્યસ્વરૂપ વિશેની સમજને વિકસાવવાનો પ્રયત્ન કરે છે. 'નાટક એક અંકનું પાત્ર' એ લેખમાં પણ નાટકના અંક અને પ્રવેશને સમજાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. 'બાળમિત્ર ભાગ એક'માં પ્રકાશિત થયેલા એક અને બે અંકના નાટકોની નોંધ કરીને નાટકની બાહ્ય અને આંતરિક સંરચના વિશે સમજાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. નાટકના અંક અને ભવાઈના વેશમાં તેમણે સમાનતા જોઈ છે. અલબત્ત એ વાતમાં નર્મદ સ્પષ્ટ છે કે નાટક અને ભવાઈ એ બંને અલગ અલગ સ્વરૂપો છે. 'કવિ અને કવિતા' એ લેખમાં 'નાટ્ય'ને સમજાવવા પાદટીપમાં નર્મદે 'નાટ્ય'ની વ્યાખ્યા કરી છે. 'બોલવું, ચાળા કરવા અને નાચવું, જે વિષયમાં છે તે નાટ્ય અથવા નાટક.' નર્મદ, પહેલું મૌલિક નાટક પ્રસિદ્ધ થાય છે તે પૂર્વે નાટકની આ વ્યાખ્યા આપે છે. નાટકના સ્વરૂપ વિશે તેના પ્રકારો વિશે સ્પષ્ટતા કરે છે. નાટ્યવિવેચનનો આરંભ હજુ થયો નથી. મહિપતરામ નીલકંઠ નાટક અને ભવાઈને એક જ માને છે. આપણું લોકનાટ્ય ભવાઈ અને પ્રચલિત નાટક વચ્ચેની ભેદરેખા તેમને દેખાઈ નથી. દલપતરામ પણ મિથ્યાભિમાનની પ્રસ્તાવનામાં 'નાટક રૂપિ નિબંધ'ના પ્રભાવની વાત કરી પ્રહસનના પ્રકારો વિશે અભ્યાસપૂર્ણ વિગતો આપે છે. પણ નાટકના સ્વરૂપ વિશે પહેલી વાર ગુજરાતી સાહિત્યમાં જો કોઈએ કશીય નોંધ કરી હોય તો તે નર્મદ છે. નર્મદ સાહિત્ય અને સુધારાનાં ઘણાં ક્ષેત્રમાં આગળ રહ્યો છે તો આ ક્ષેત્રમાં કેમ ન રહે ! ખરેખર તો તેણે 'નાટક જેવા સંવાદો' લખ્યા છે. પોતે જ તેને નાટક જેવા કહે છે. નાટક નામ નથી આપતો. નાટકના સ્વરૂપ વિશેની તેની સમજ અન્ય નાટ્યકારો કરતાંય તેને આગળ મૂકી આપે છે. નાટકના વિવેચનની ચર્ચાનો આરંભ જ આમ તો નર્મદના 'નાટક એક અંકનું પાત્ર'થી થયો છે એમ કહેવામાં કશી અતિશયોક્તિ નથી. આ લેખમાં જ નર્મદે નાટક અને ભવાઈના ભેદને, ભવાઈની મર્યાદાઓને ને નાટકના અંક તથા પ્રવેશોમાં વહેંચાયેલા અખંડિત સ્વરૂપને ભવાઈના માધ્યમે સમજવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. નર્મદ જ નાટકને કાવ્યનો પ્રકાર – જાતિ માનવાની સાથે એ બાબતથી સ્પષ્ટ છે કે નાટક ગદ્યમાં હોય છે. નર્મદ નાટકનાં સ્વરૂપ બાબતે કદાચ

સાચો નહીં હોય. તેની સમજ હજી વ્યવસ્થિત રીતે ઘડાઈ નહીં હોય તેમ માની લીધા પછી પણ નર્મદથી જ નાટ્યચર્ચાનો આરંભ થયો છે તે સ્વીકારવામાં કશું વ્યવધાન નથી. નવલરામ કે રણછોડભાઈ, નાટ્યવિવેચનનો આરંભ કરે છે તે પૂર્વે નર્મદ નાટક વિશે ઘણી સ્પષ્ટતા કરી ચૂક્યો હતો. નવલરામ 'કાન્તા' નાટક વિશે વિવેચન કરે છે – ૧૮૮૩માં, રણછોડભાઈ દવે નાટ્યપ્રકાશની પ્રસ્તાવનામાં દલપતરામના નાટક 'લક્ષ્મી' વિશે સમીક્ષાત્મક નોંધ કરે છે ૧૮૯૦માં, પણ નર્મદ ૧૮૫૬માં બુદ્ધિવર્ધકમાં નાટકની સ્વરૂપ મીમાંસા કરે છે. નર્મદ એટલે જ નાટ્યવિવેચનમાં પણ આદ્ય છે. નર્મદ, નવલરામથી જ સંસ્કૃત પરંપરાને કારણે નાટક 'દૃશ્યકાવ્ય' તરીકે સ્થાપિત થઈ ગયેલું સ્વરૂપ છે. ભલે પછી નવલરામે જ એમ પણ કહ્યું છે કે 'નાટક બે પ્રકારનાં. એક વાંચવાનાં ને બીજાં ભજવી બતાવવાનાં.' 'ભજવી બતાવવાનાં તે જ ખરાં નાટક...' નાટક ભજવવા માટે જ હોઈ શકે એટલી સમજ આ સમયના આ વિવેચક પાસે તો હતી જ. પરંતુ નાટ્યવિવેચનનો આદર્શ હજી ઘડાયો નહોતો. તેમણે 'કાન્તા', 'માલતીમાધવ', 'ગોપીચંદ અને નાટકશાળા' આદિ લેખોમાં નાટકની સમીક્ષા કરી છે. તેમનો મત પાશ્ચાત્ય અને અહીંના મતને એકત્ર કરી ઘડાયો છે. રસ અને ક્રિયા બંનેમાં જે ઉત્તમ હોય તેને જ નાટક કહેવું તેવો તેમનો આગવો મત રહ્યો છે. નવલરામથી નાટકના વિવેચનનો આરંભ થાય છે. તેમણે વિવેચનનો આરંભ જ કર્યો હોવાથી ને તેમની સામે કોઈ આદર્શ ન હોવાથી તેમણે જેવું લાગ્યું તેવું લખ્યું છે. અલબત્ત, તેમના સમયની રંગભૂમિ પર ચાલતી પ્રવૃત્તિ વિશે તેમણે વર્ણન સાથે ચર્ચા કરી છે. નવલરામ નાટકનું સૈદ્ધાંતિક / સિદ્ધાંત આધારિત પ્રત્યક્ષ વિવેચન કરે છે.

રણછોડભાઈ ઉદયરામ દવેએ ભવાઈ પર અભાવ આવી જવાથી અને 'ઓખાહરણ' વાંચતાં કથાકારના બીભત્સ લહેકાઓ અને શૃંગારિક વર્ણનોથી કંટાળીને – વ્યથિત થઈને શિષ્ટ પ્રકારનાં નાટકો લખવાનો આરંભ કર્યો. નાટ્યવિવેચન તેમણે નથી કર્યું, પરંતુ સિદ્ધાંત વિવેચનનું એક પુસ્તક તેમણે કર્યું છે જેમાં દશરૂપક આદિ સંસ્કૃત નાટ્યમીમાંસાનાં પુસ્તકોનો સાર છે. રણછોડભાઈ દવે નાટકના પિતા કહેવાયા પરંતુ નાટક વિશે તેમણે કોઈ વિશેષ ચર્ચા તેમનાં લખાણોમાં નથી કરી. તેમણે સુધારાનો બોધ નાટકો દ્વારા આપ્યો. સૈદ્ધાંતિક વિવેચના 'નાટ્યપ્રકાશ' એ ગ્રંથ દ્વારા કરે છે. આરંભના બંને મહામનાઓ પ્રત્યક્ષ અને સૈદ્ધાંતિક વિવેચના કરે છે. ભલે તેનાથી વિવેચનના કોઈ નવા સિદ્ધાંતો સ્થાપિત ન થતા હોય પરંતુ આરંભ તો થાય જ છે. નવલરામ નાટકના ભેદ પાડવા પછીય 'ભજવાય તે નાટક' એ અભિગમ પ્રગટ કરે છે તે મહત્ત્વનું છે. નાટક ભજવવા માટે જ છે કે નાટક એ પ્રસ્તુત થવા માટે જ છે. વાંચવાનાં નાટકોથી પૂરો અર્થબોધ

થતો નથી. આમ કહેતા નવલરામ નાટકના સ્વરૂપની સાચી ઓળખ તો આપી જ દે છે. પછીના વિવેચકોએ ભજવાતાં નાટકો વિશે ચર્ચા કરી છે ને વાંચવાનાં નાટકો વિશેય ચર્ચા કરી છે. પણ બન્ને નાટકના એ બંને પ્રકારો વિશે ભેદ તેમની વિવેચનામાંથી પ્રગટતો નથી. સાહિત્યમાં મોટે ભાગે વ્યવસાયી રંગભૂમિનાં નાટકોનાં વિવેચન ભાગ્યે જ થયાં છે. પ્રતને આધારે થતાં પ્રત્યક્ષ વિવેચનને કારણે પંડિતયુગમાં પણ નાટકનું વિવેચન મહદંશે પ્રત્યક્ષ જ રહ્યું છે. વિવેચકોની પાસે પોતાના ગૃહિતો છે પણ તે સહુ સાહિત્યકૃતિના સંદર્ભે જ નાટકની વિવેચના કરે છે. પ્રયોગનું વિવેચન ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠી કે રમણભાઈ નીલકંઠ કે નરસિંહરાવ દિવેટિયા પાસેથીય મળતું નથી. પંડિતયુગમાં નરસિંહરાવ 'પ્રેમાનંદના નાટકો'ના કર્તૃત્વ વિશે પ્રશ્નો ઊભા કરે છે ને સિદ્ધ કરે છે કે આ નાટકો પ્રેમાનંદનાં નથી. એ પછી 'અભિનયકલા' નામનો નાટકના સિદ્ધાંતોને વ્યક્ત કરતો ગ્રંથ બહાર પાડે છે. નાટક વિશે – રંગભૂમિ વિશે નરસિંહરાવ ઘણુંબધું જાણે છે. નાટકો ભજવાતાં તેમણે જોયાં છે ને છતાં નાટક વિશેની તેમની વિવેચના કૃતિલક્ષી કે પ્રત્યક્ષ જ રહી છે. વસ્તુસંકલના આદિ બાબતોને ધ્યાનમાં લઈ વિશ્લેષણની પદ્ધતિએ તેમણે પ્રત્યક્ષ વિવેચન કર્યું છે. નાટક હજી અહીં કાવ્યનું જ સ્વરૂપ રહ્યું છે. નાટકને વિશિષ્ટ કળા માનનારા પણ હજુ સુધી તેના વિવેચનમાં વિશિષ્ટતા હોવી જોઈએ એ બાબત વિચાર કરતા નથી. પંડિતયુગમાં રમણીકભાઈ યાજ્ઞિક ગુજરાતી રંગભૂમિ વિશે પીએચ. ડી.નો મહાનિબંધ લખે છે. તેમના છૂટાછવાયા લેખો રંગભૂમિને લગતા મળે છે. કરાંચીથી ફિરોજશાહ મહેતા 'ઍક્ટિંગના હુન્નરનું વ્યવહારુ શિક્ષણ' એવું નાટ્યતાલીમ અંગેનું પુસ્તક પ્રકાશિત કરે છે તેનો આમુખ રમણીકભાઈ યાજ્ઞિકે લખ્યો છે. રમણીકભાઈના લેખો આ રીતે આમુખમાં પ્રસ્તાવના માટે કે પછી સામયિકોમાં છપાતા રહ્યા છે. નાટકના એ પહેલા સંશોધક છે. નાટક વિશે તેમના અન્ય સમીક્ષાત્મક લેખો 'નાટક વિશે' એ પુસ્તકમાં સાહિત્ય અકાદમીએ સંપાદિત કર્યા છે.

'ઍક્ટિંગના હુન્નરનું વહેવારુ શિક્ષણ'ના લેખક શ્રી ફિરોજશાહ મહેતા નાટક સાથેના તેમના જાતઅનુભવને ધ્યાનમાં લઈ ગુજરાતી અભિનેતાને અભિનયનું વ્યવહારુ શિક્ષણ આપવા – માર્ગદર્શન કરવા આ પ્રકારનું પુસ્તક લખે છે. નાટક કઈ રીતે કરવું તેનું માર્ગદર્શન પ્રકાશયોજના નેપથ્ય આદિના મહત્ત્વને સિદ્ધ કરતા જઈને તેમણે આપ્યું છે. નાટકને ઓળખવા – પામવાનો આ એક વિશિષ્ટ અભિગમ છે.

ગાંધીયુગ સુધી પહોંચતી નાટ્યવિવેચનાના ગૃહિતોમાં બદલાવની પરિવર્તનની અપેક્ષા રહે છે. જૂની રંગભૂમિ પછી નવી રંગભૂમિનો આરંભ નાટક

પ્રત્યેના અભિગમને નવાં પરિમાણો બક્ષે છે. ગાંધીયુગના વિવેચકો મહદંશે નાટકને સાહિત્યના જ સિદ્ધાંતોથી તપાસે છે. સૈદ્ધાંતિક વિવેચન પણ કરે છે ને પ્રત્યક્ષ વિવેચન કૃતિલક્ષી ચર્ચા-સમીક્ષાઓ પણ કરે છે. ભજવાતાં નાટકો વિશે ઘણી સમીક્ષાઓ આ સમયમાં થાય છે. હજુય આધાર તો માત્ર 'પ્રત'નો કે 'આલેખ'નો જ છે. રામનારાયણ વિશ્વનાથ પાઠક, રામપ્રસાદ બક્ષી, ડોલરરાય માંકડ... આદિએ પ્રત્યક્ષ અને સિદ્ધાંત વિવેચના કરી છે. નાટકના સ્વરૂપવિકાસ અંગેની ચિંતા પણ તેમની વિવેચનામાંથી પ્રગટે છે. પરંતુ નાટકની થવી જોઈએ તેવી ખરેખરી વિવેચના છે ધનસુખલાલ મહેતાની. તેમના 'નાટ્યવિવેક' પુસ્તકમાં સંગૃહીત થયેલી સમીક્ષાઓ ભજવાતાં નાટકની સમીક્ષાઓ છે. ધનસુખલાલ નાટકને કાવ્યનું – પદ્યનું સ્વરૂપ માનતા નથી. નાટકને ગદ્યનું જ સ્વરૂપ માને છે. નાટકમાં પદ્ય – ગીત – નૃત્ય ભલે આવતાં આવી શકે પણ નાટક પોતે તો ગદ્યનું જ સ્વરૂપ છે એમ માને છે. નાટક વિશેના વિવેચનમાં અત્યાર સુધી જે વિવેચન થયું તેમાં નાટકને સાહિત્ય સ્વરૂપ માનીને પછી તેની વિવેચના થતી હતી. એટલે માત્ર પ્રતને આધારે જ નાટકનું સાચું-ખોટું મૂલ્યાંકન થતું રહ્યું હતું. પણ શ્રી ધનસુખલાલ મહેતાએ નાટકને રંગભૂમિ સાથે 'સંયુક્ત' જોડાયેલું – એકરૂપ જોયું. આથી તેમની સમીક્ષા એ માત્ર પ્રતની કે માત્ર આલેખની વસ્તુના વિકાસની સમીક્ષા નથી પરંતુ નાટકનાં સર્વાંગની સમીક્ષા છે એ બહુ મહત્ત્વનું છે. તેમણે રંગભૂમિ પર ભજવાતાં નાટકોની જ નહીં પણ બેલે, ઑપેરા, પદ્યનાટિકા, એકાંકી વિશે પણ સમીક્ષા કરી છે. ધનસુખલાલ મહેતા માને છે કે નાટ્યકારે રંગભૂમિ અને તેના કલાકારો સાથે સતત સંપર્કમાં રહેવું જ રહ્યું, તો જ નાટકમાં રંગભૂમિની જરૂરિયાત પ્રમાણેનાં પાત્રો – પરિસ્થિતિ આલેખી શકાય. મૌલિક નાટકોના અભાવની ચિંતા કરતાંય વધારે ચિંતા ધનસુખલાલ મહેતાને એક જ વ્યવસાયના અનેક કલાકારો વચ્ચે સંવાદિતા નથી તેની છે. તેઓ માને છે કે રૂપાંતરો ભજવાવાં જ જોઈએ તો જ નાટ્યકારોને મૌલિક નાટકો લખવાની પ્રેરણા મળશે. ધનસુખલાલ મહેતા નાટકને તેનાં સર્વાંગથી ઓળખે છે. તેમનું વિવેચન એ માત્ર અહેવાલ નથી. પરંતુ પદ્ધતિસરની સમીક્ષા છે. નાટકમાં પ્રકાશ, સંગીત, કોશ્ચ્યુમ આદિ બાબતોની આવશ્યકતા, ઉપકારકતાની ચર્ચા તેમણે કરી છે. તેમની સમીક્ષાની ભાષા, શૈલી પણ સદ્ય પ્રત્યાયનક્ષમ છે. સામાન્ય ભાવકને પણ તેમનું વિવેચન સહજતાથી સમજાય તેવી શૈલી છે. દૃષ્ટાંત અને રૂઢિપ્રયોગોનો વિનિયોગ પણ સુંદર રીતે કરે છે. મોટે ભાગે ક્રિકેટની રમતનાં ઉદાહરણ આપીને નાટકનાં અભિનયાદિ વિશે સમીક્ષા કરે છે.

જ્યોતીન્દ્ર દવેની સમીક્ષા પણ ધ્યાનપાત્ર છે. હાસ્યનિબંધો લખનારા આ બંને હાસ્યકારો વિવેચન – ચિંતનના ક્ષેત્રમાં ગભીર છે. નાટક વિશે, ભરત

નાટ્યશાસ્ત્ર વિશે 'કીથ' આદિ વિદ્વાનોના મતનું ખંડન કરી ભરતની મહત્તાને સ્થાપિત કરી છે. તેમનાં 'વાઙ્મયચિંતન'ના લેખોમાં જ્યોતીન્દ્ર દવે મહદંશે સૈદ્ધાંતિક વિવેચન કરે છે. ભરતના નાટ્યશાસ્ત્ર વિશેની પરંપરાગત સમજ ને તેમણે વધારે સ્પષ્ટ કરી છે. નાટ્યશાસ્ત્ર અને એરિસ્ટોટલના 'કાવ્યશાસ્ત્ર'ની તુલના કરતાં વિધાનોને તેમણે 'નાટ્યશાસ્ત્ર'માં પણ 'ઍક્શન'ની આવશ્યકતા જોતાં ભરતના સિદ્ધાંતોને મૂકી આપ્યા છે. ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર એ 'પ્રયોગ'ને જ મહત્ત્વ આપે છે. નાટ્યને માટે આવશ્યક ક્રિયાનું મહત્ત્વ ભરતે પણ તેમના નાટ્યશાસ્ત્રમાં વ્યક્ત કર્યું છે તે ઉદ્ધરણો સાથે સિદ્ધ કર્યું છે. જ્યોતીન્દ્ર દવેએ સિદ્ધાંતચર્ચા કરી છે છતાં એનો ભાર લાગતો નથી સહજ શૈલીમાં તેમણે આ સમીક્ષા કરી છે. માત્ર નાટ્યશાસ્ત્ર જ નહીં નાટકમાં સંગીત, લોકરુચિ આદિ વિશે પણ તેમણે મનનીય સમીક્ષા કરી છે. તેમણે નાટ્યકારોના અભિગમ કેવા હોવા જોઈએ તેની ચર્ચામાં કહ્યું છે કે 'ઉચ્ચ ગુણવત્તા અને લોકપ્રિયતા એ નાટ્યકારોના ગુણ હોવા જોઈએ. નાટકના સ્વરૂપ અંગેની ચર્ચા કરતાં કરતાં જ તેના સંવાદ, વાચિક, આહાર્યાદિ, અભિનયની સમીક્ષા કરી છે. જૂની રંગભૂમિ પર જે ભાવાનુભાવ અગત્યના છે તેને બાજુ પર મૂકી વિભાવને મુખ્ય બનાવાતો હતો તેને કારણે થતા રસભંગ કે રસાભાસની શાસ્ત્રીય ચર્ચા તેમણે કરી છે. લોકરુચિ કેવી છટકણી બાબત છે તેનીય વિસ્તૃત ઉદાહરણ સાથે ચર્ચા કરી છે. લોકરુચિ વિના રંગભૂમિ ટકી શકે નહીં તેમ તેમનું માનવું છે. નાટકમાં સંગીત વિશેની ચર્ચામાં સંગીતનાટકની શક્યતાઓને નકારે છે. એઓ માને છે કે નાટકમાં 'અભિનય' જ મુખ્ય છે. ગાયન વિના નાટક 'નહીં' એમ માનનારાઓની સામેનો વાસ્તવિક મત તેમણે રજૂ કર્યો છે. જ્યોતીન્દ્ર દવે નાટકને સાહિત્યનું સ્વરૂપ પણ માને છે. નાટકમાં પ્રયોજાતી વાણી અને તેનું મહત્ત્વ સમજાવતાં કહ્યું છે કે નાટકનાં વાઙ્મયસ્વરૂપ વિના પ્રયોગ પણ ભાગ્યે જ શક્ય બને. નાટકનું અને સાહિત્યનું ગદ્ય અવશ્ય જુદું છે પણ નાટકને એથી કાવ્યનું સ્વરૂપ કહેવાય નહીં. નાટકને ગદ્યનું જ સ્વરૂપ માને છે.

ધનસુખલાલ મહેતા નાટ્યનું – પ્રયોગનું વિવેચન કરે છે. જ્યારે જ્યોતીન્દ્ર દવે સિદ્ધાંત ચર્ચા છેડે છે. બંનેના ગૃહિતો મહદ્અંશે સમાન લેવલે ચાલે છે. નાટકને કાવ્યથી જુદું – ગદ્યનું સ્વરૂપ નર્મદ પછી આ બે મહાનુભાવોએ માન્યું છે. વ્યવહારુ અને વિવેક પુરઃસરની વિવેચના બંનેની છે.

જયંતિ દલાલ તેમની સમીક્ષા દ્વારા નાટક અને રંગભૂમિનું દિશાદર્શન કરે છે. તેમણે ભજવાતાં નાટકોની સમીક્ષા કરી છે. નાટકની ભજવણી જ નહીં તેની આંતરિક સજાવટ વિશે પણ કશી પંગુતા એ ચલાવી લેતા નથી. ઍબ્સર્ડ થિયેટરના પ્રભાવ વિશે બહુ સંયત રીતે એમણે ચર્ચા છેડી છે. ઍબ્સર્ડને કારણે જે સમય

અને પ્રતિભા વેડફાઈ ગયાં તેની ચિંતા તેમણે કરી છે. અનુકરણથીય નાટક સિદ્ધ થતું હોય તો તેમાં ખોટું નથી એમ માને છે. અત્યાર સુધીના વિવેચકોએ નાટકનાં વાઙ્મય પ્રત આલેખને ધ્યાનમાં રાખી વિવેચના કરી હતી. જયંતિ દલાલ નાટકના વ્યવહારુ પાસાને ધ્યાનમાં રાખે છે. અલબત્ત, તેમની સમીક્ષા રંગભૂમિનું નિદાન કરે છે. પણ નાટકની ચોક્કસ દિશા દર્શાવવા માટે સમય ઓછો પડ્યો. નાટકની સૈદ્ધાંતિક અને પ્રત્યક્ષ સમીક્ષા તેમણે કરી છે.

ચંદ્રવદન મહેતાની સમીક્ષા અરૂઢ શૈલીની છે. કોઈ પ્રગટ, પ્રત્યક્ષ સિદ્ધાંત નહીં પણ અનુભવે તારવેલી સચ્ચાઈ તેમની સમીક્ષામાં છે. તેમણે રીતસરની સમીક્ષાઓ નથી કરી પણ પ્રસંગોપાત્ત આપેલાં વ્યાખ્યાનોમાં તેમનો સમીક્ષાત્મક અભિગમ સાંપડે છે. બહુધા તેઓ નાટકના સમીક્ષક નથી જ, કર્મશીલ છે. આથી તેમની નાટ્યચિંતામાં અભ્યાસ ઓછો અને અભિનિવેશ વધારે જણાય છે.

ગાંધીયુગમાં નાટ્યવિવેચનાનાં ત્રણ રૂપ મળે છે. સૈદ્ધાંતિક, પ્રત્યક્ષ અને પ્રયોગની સમીક્ષાઓ થઈ છે. નાટકને કાવ્યનું નહીં પણ ગદ્યનું સ્વરૂપ માનવા સ્વીકારવાને સ્થાપિત કરવા ધનસુખલાલ મહેતા, જ્યોતીન્દ્ર દવે તેમનો મત પ્રગટ કરે છે. અન્ય વિવેચકો પાસેથી પ્રત્યક્ષ વિવેચના ને ક્યારેક સ્વરૂપ વિકાસલક્ષી લેખો મળ્યા છે.

સ્વાતંત્ર્યોત્તર સમયમાં વિવેચનના ગૃહિતો બદલાઈ ચૂક્યા છે. પરંતુ નાટકના વિવેચન માટે કોઈ નવા સિદ્ધાંતો લાગુ પડ્યા નથી. નાટકના પ્રયોગ વિશે અવશ્ય લખાવા માંડ્યું છે. છતાં સમીક્ષા કે વિવેચન શોધવું પડે તેવી સ્થિતિ રહી છે. નાટક વિશે પ્રત્યક્ષ વિવેચના ઘણી થઈ છે. સિદ્ધાંતચર્ચાય સારી એવી ચાલે છે. પરંતુ 'નાટ્યવિવેચના'નો આદર્શ હજી ઘડાયો નથી. ઉત્પલ ભાયાણી પ્રસંગોપાત્ત મુંબઈ અને અન્ય પ્રદેશની રંગભૂમિ વિશે લેખો કરે છે. નાટ્યવિષયક લખાણો તેમણે ઘણાં કર્યાં છે. ગુજરાતી અને અન્ય રંગભૂમિની તુલનાત્મક અભિગમથી સમીક્ષા કરવાનો પ્રયત્ન તેમણે કર્યો છે. ગુજરાતી રંગભૂમિ અને નાટક કઈ રીતે મહાન થઈ શકે તેની ચિંતા તેમનાં પુસ્તકોમાં મળે છે. અલબત્ત, બહુ જ મોટું કામ નાટ્યસમીક્ષાઓનું તેમણે કર્યું છે.

કૃષ્ણકાન્ત કડકિયા નાટ્યવિવેચન કરે છે. પોતાની આગવી રીતે તેમણે નાટકનાં અને લોકનાટ્યનાં પ્રયોગ-શિલ્પની બારીકીઓ વિશે વિસ્તૃત નોંધો આપી છે. તેમના 'શર્વિલક નાટ્યપ્રયોગ શિલ્પ' અને 'જસમા : લોકનાટ્ય પ્રયોગશિલ્પ' એ બંને પુસ્તકોમાં આ પુસ્તકો ઉપરાંત તેમનું પ્રત્યક્ષ અને સૈદ્ધાંતિક વિવેચન રૂપિત, રૂપકિત, અભિનિત આદિમાં સંગૃહીત થયું છે. તેમણે નાટકની કૃતિલક્ષી વિચારણા જ કરી છે એવું નથી, નાટકને મંચ સુધી પહોંચવાની પ્રક્રિયાનું અવલોકન – દર્શન

તેમણે કર્યું છે. ભજવાયેલાં કે નહીં ભજવાયેલાં નાટકો કઈ રીતે ભજવી શકાય તેનું માર્ગદર્શન શ્રી કૃષ્ણકાન્ત કડકિયાના પુસ્તકમાંથી અવશ્ય મળે છે. આ પુસ્તકો એક પાઠ્યપુસ્તકની ગજર સારે તેવાં થયાં છે. કૃષ્ણકાન્ત કડકિયા તેમની આગવી શૈલી થકી નાટ્યસમીક્ષામાં નવીનતા આણવાનો પ્રયત્ન કરે છે. નાટ્યસમીક્ષક હંમેશાં નાટક અને 'મંચ' કે 'ચાચર'ના ખૂણે ખૂણાથી વાકેફ હોવો જોઈએ. એટલું જ નહીં નાટકની દરેક સૂક્ષ્માતિસૂક્ષ્મ બાબતોને પણ તેણે ધ્યાનમાં લેવી જ પડશે એમ માને છે. કૃષ્ણકાન્ત કડકિયા અલબત્ત, નાટ્યસમીક્ષાનો જુદો જ આયામ પ્રસ્તુત કરે છે. નાટકને મંચ પર ભજવાતું કલ્પવું અને તેની ક્રિયા, ગતિ, વિશે આલેખ આપવો એ સાવ વિશિષ્ટ પ્રક્રિયા છે વિવેચનની. આનાથી તેમણે નાટ્યશિક્ષણના વિદ્યાર્થીઓને કે જેમને નાટ્યના ક્ષેત્રમાં આગળ આવવું છે તેમને બહુ જ કામમાં આવે તેવી માર્ગદર્શક નોંધ ઉપલબ્ધ કરાવી છે.

નાટકના વિવેચન વિશે કોઈ ગૃહિતો સ્પષ્ટ થતા નથી. બહુધા નાટકમાં રસની શક્યતા, ક્રિયા વ્યાપારનો અવકાશ કે બહુ બહુ તો રંગભૂમિક્ષમતા વિવેચ્ય વિષય રહી છે. ઉત્પલ ભાયાણી પરંપરાગત શૈલીએ રિવ્યુ અને સમીક્ષાત્મક નોંધ વચ્ચે ક્યાંક મુકામ સ્થિર કરે છે. બહુધા તેમની સમીક્ષા પ્રત્યક્ષ – કૃતિલક્ષી વિશેષ રહી છે. નાટકના પ્રભાવની કે લોકો પર પડતી અસરો વિશે એમણે ચર્ચા અવશ્ય કરી છે. પણ નાટક જ્યારે પ્રયોગ રજૂ થતું હોય ત્યારે તેની પ્રત ઉપરાંત પણ અનેક બાબતોથી તે વ્યક્ત થતું હોય છે. તેમણે ગુજરાતી નાટકની મર્યાદાઓ વિશ્વનાં નાટકો સાથેની તુલનામાં વધારે જોઈ છે. 'દેશ-વિદેશની રંગભૂમિ' જેવા પુસ્તકમાં પણ રંગભૂમિ વિશેની સમીક્ષા નથી. 'વેઇટિંગ ફોર ગોદો' કે 'મહાભારત' ભજવાતું જોયાનો આનંદ ને આસ્વાદ અવશ્ય તેમણે કરાવ્યો છે પણ સમીક્ષા કરવાજોગ તેમાં કશું લાગ્યું નથી. 'નાટકનો જીવ'માં પણ તેમની સમીક્ષા કૃતિલક્ષી છે. અલબત્ત, તેમણે વિશ્વમાં ભજવાતાં એવાં નાટકોની ચર્ચા કરી છે જે આપણે ત્યાં આવ્યાં જ નથી. એનાથી આપણી લઘુતા જ વિકાસ પામે છે. ગુજરાતમાં નાટક નથીની બૂમ સાથે તેમનો અવાજ પણ ભળેલો છે. રૂપાંતરો ભજવાતાં તેના વિશે વિચાર કર્યો છે. પણ નાટ્યવિવેચનની અપેક્ષા સંતોષી શક્યા નથી. શ્રી કૃષ્ણકાન્ત કડકિયા પણ નાટ્યવિવેચનનો એવો કોઈ આદર્શ ઊભો નથી જ કરતા કે નવા વિવેચકોને માર્ગદર્શક બને.

સતીશ વ્યાસ પૂરી સભાનતા સાથે નાટકનું વિવેચન કરે છે. તેઓ સ્પષ્ટ માને છે કે 'ભજવાય તે જ નાટક' નાટકનું વિવેચન પણ તેની ભજવણીને આધારે જ થવું જોઈએ. પરંતુ સાથે એક મત પણ વ્યક્ત કરે છે કે સારી રીતે લખાયેલું નાટક કોઈ પણ કારણોસર ભજવી શકાયું નહીં કે બરાબર ભજવાતું નથી તો એમાં

પેલા 'આલેખ'ના મૂલ્યાંકનમાં મુશ્કેલી થવાની. આથી 'નાટ્યાલેખ'ની સમીક્ષા આવશ્યક છે એમ માને છે. તેમણે નૂતન નાટ્ય આલેખો, આધુનિક એકાંકી અને પ્રતિમુખમાં મુખ્યતયા કૃતિલક્ષી અને કેટલાક પ્રયોગ – નાટ્યપ્રયોગની સમીક્ષાઓ આપી છે. તેમણે પ્રત્યક્ષ અને સૈદ્ધાંતિક સમીક્ષા કરી છે. તેમાં નાટકની કે એકાંકીની સામે કઈ વિશાળ શક્યતા પડી છે તેને ઉજાગર કરી આપી છે. તેમનું અર્થઘટન અને વિશ્લેષણ સાહજિક રીતે જ નાટકની ચારે બાજુઓને ખોલી આપે છે. જોકે 'નાટ્ય'નું વિવેચન એ સાહજિક નથી જ હોતું. ને જ્યારે તમારી સામે પૂર્વ પરંપરા ન હોય ત્યારે નવી રીતે આરંભ કરવાનો હોય ત્યારે એ ઘણું 'અગત્યનું બને છે.'

ધીરુભાઈ ઠાકરના પ્રત્યક્ષ વિવેચનમાં પણ એવું બને છે. નાટકને સાહિત્યસ્વરૂપ કરતાં સાવ જ વિશિષ્ટ કે ભિન્ન માની લીધા પછી પણ તેમની સમીક્ષા એ જ પરાપૂર્વથી ચાલી આવતી શૈલીમાં થયા કરે છે. નાટક સ્વરૂપવિશેષ છે એ વાત સ્વીકારીને પછી પણ તેની વિવેચનાનાં ધોરણો ઘડવામાં નથી આવ્યાં.

સ્વાતંત્ર્યોત્તર યુગમાં નાટકનું માત્ર વિવેચન જ થતું નથી પરંતુ તેનો વિવિધ દૃષ્ટિએ અભ્યાસ પણ થાય છે. નાટકને 'દશ્યકાવ્ય' કહેનારા અને 'ગદ્યસ્વરૂપ કહેનારા બંને વર્ગો અહીં સ્થિર છે. નર્મદે નાટકને 'ગદ્યમાં હોય છે' એમ કહીનેય કાવ્યનો જ એક પ્રકાર કહેલો. ધનસુખલાલ મહેતા અને જ્યોતીન્દ્ર દવે નાટકને 'કાવ્ય' નહીં પણ 'ગદ્ય' જ માને છે. નાટકની પ્રત તથા પ્રયોગની સમીક્ષા પણ ધનસુખલાલ મહેતાથી આરંભાઈ છે તે અહીં સરોજ પાઠકમાં ને કેટલેક અંશે ઉત્પલ ભાયાણી કે સતીશ વ્યાસમાં જોવા મળે છે. અહીં બે સ્પષ્ટ મત છે. ડૉ. સતીશ વ્યાસ માને છે કે નાટક ભજવાવું જ જોઈએ, છતાં વિવેચન તો પ્રતને આધારે જ થવું જોઈએ. એ બંને વાત સ્વીકારવા માટે તેમણે જે તર્ક આપ્યો છે તે પણ સ્વીકૃત છે. નાટક સારુ હોય ને ખરાબ રીતે ભજવાય તો ? તેની ભજવણીને કારણે પ્રત કે સાહિત્ય સ્વરૂપને અન્યાય થશે એમ તેમનું માનવું છે. સરોજ પાઠક તેમના એકમાત્ર પુસ્તકમાં ભજવણીની સમીક્ષા કરે છે તે ખરેખર નોંધપાત્ર છે. સરોજ પાઠકે સભાન રીતે કરેલી આ નાટ્યસમીક્ષાઓમાં નાટકની સર્વાંગી સમીક્ષાનો આદર્શ ઘડાતો અનુભવાય છે. ઉત્પલ ભાયાણી, લવકુમાર દેસાઈ, સતીશ વ્યાસ આદિની સમીક્ષાઓમાં પણ એ લક્ષણોની આછી રેખા ખેંચાતી અવશ્ય અનુભવી છે. નાટકનું વિવેચન અહીં બે રીતે પ્રગટ્યું છે તેમાં મહદ્અંશે પ્રત્યક્ષ અને સિદ્ધાંત વિવેચન કરનારા સમીક્ષકો જ આપણને મળ્યા છે. પ્રયોગ કે પ્રસ્તુતિની સમીક્ષા કરનારા સમીક્ષકોની આપણે રાહ જોઈએ છીએ.

ધીરુભાઈ ઠાકર, વિનોદ અધ્વર્યુ, જશવંત શેખડીવાળા આદિ સમીક્ષકોએ નાટકના વિવેચનની કોઈ નવી વિભાવના ઘડી નથી, તેમનું પ્રત્યક્ષ – સૈદ્ધાંતિક

વિવેચન નવી કોઈ ભૂમિકા પૂરી પાડતું નથી. ચુનિલાલ મડિયાના વિવેચનમાં ભજવાતાં નાટકો વિશેની ચર્ચા અવશ્ય છે. પરંતુ તેમણેય નાટકનું પ્રત્યક્ષ વિવેચન માત્ર કરેલું છે. આખીય નાટ્યવિવેચનામાં ધ્યાનપાત્ર વિવેચકો જો હોય તો ધનસુખલાલ મહેતા સરોજ પાઠક, કૃષ્ણકાન્ત કડકિયા, સતીશ વ્યાસ, ઉત્પલ ભાયાણી છે. સરોજ પાઠકે 'નાટ્ય'ની સર્વાંગી સમીક્ષા કરી છે. નાટકની પ્રતજ માત્ર નહીં પરંતુ પ્રયોગમાં આવતી બધી જ આહાર્ય સામગ્રી સુધ્ધાંના મહત્ત્વને તેમણે ધ્યાનમાં લીધું છે. ભજવાતાં નાટકોની આ પ્રકારની સમીક્ષા ધનસુખલાલ મહેતા પછી તેમણે જ કરી છે. તેને આદર્શ નાટ્યવિવેચના કહેવાનો મારો આશય નથી. નાટકની લોકભોગ્ય રીતે વિવેચના કરવા માટે સરોજ પાઠકની જેમ રંગભૂમિ સાથે સતત સંપર્કમાં રહેવું આવશ્યક છે ને તો જ નાટકનું બહુઆયામી વિવેચન થઈ શકે.

કૃષ્ણકાંત કડકિયા નાટક વિશેનું વિવેચન તેમની આગવી શૈલીએ કરે છે. નાટક સાથે તેમણે સઘન આત્મીયતા કેળવી નાટકની કે લોકનાટ્યની ક્ષણેક્ષણ પચાવી પળેપળનું નટ-દિગ્દર્શન – ભાવક – પ્રેક્ષકનું અર્થઘટન તેમણે કર્યું છે. અલબત્ત, નાટ્યપ્રયોગ શિલ્પની તેમની આ મહેનત ઘણી જ મહત્ત્વની સિદ્ધ થઈ છે. તેમણે આ રીતે કરેલું વિવેચન એક વિશિષ્ટ મુદ્રા સ્થાપિત કરે છે. સતીશ વ્યાસ નાટકની બે રીતે સમીક્ષા કરે છે. એક પ્રત્યક્ષ અને બીજી પ્રયોગલક્ષી કે રજૂઆત લક્ષી. સતીશ વ્યાસ માને છે કે નાટક ભજવવા માટે જ હોય છે. પરંતુ વિવેચન કરતી વખતે તેની ભજવણી જ માત્ર ધ્યાનમાં ન લેવી જોઈએ. ઉક્ત નાટકો પણ ઘણી વાર સારી રીતે નથી ભજવાતાં, ત્યારે ભજવણીને આધારે થયેલી સમીક્ષામાં નાટકને અન્યાય થવાની શક્યતા રહેલી છે તેમ તેમનું માનવું છે.

ઉત્પલ ભાયાણી સૌથી વધારે સક્રિય નાટ્યસમીક્ષક છે. તેમણે પણ ભજવાતા નાટકોની સમીક્ષા કરી છે. આ સમીક્ષામાં નાટકના પ્રયોગમાં નેપથ્ય, લાઇટ્સ, સંગીત આદિના વિનિયોગની સમીક્ષા પણ તેમણે કરી છે.

ગુજરાતી સાહિત્ય નાટક વિશેના વિવેચનનો અભ્યાસ કરતાં વારંવાર જે તથ્ય સામે આવ્યું છે તે એ છે કે સમર્થ વિવેચકો હોવા છતાં નાટકનું સ્વરૂપ ઘણે અંશે ઉપેક્ષિત રહ્યું છે. નાટકનું વિવેચન 'એક વિશિષ્ટ કલા સ્વરૂપ' તરીકે ભાગ્યે જ થયું છે. નાટક : સાહિત્ય સ્વરૂપની દૃષ્ટિએ જ મૂલ્યાંકન પામતું રહ્યું ને તેની રમ્ય વિશિષ્ટ લાક્ષણિકતાઓને આપણે નજર અંદાજ કર્યા કરી છે. નવલરામથી માંડીને નવા નાટ્યવિવેચક સુધી બધાએ નાટ્ય- વિવેચનના અભાવને વારંવાર વ્યક્ત કર્યો, હતો જ્યારે આજે તો નાટ્યસ્વરૂપની વિશિષ્ટ ઓળખને ઉજાગર કરવા માટે પણ નાટ્ય સમીક્ષકની આવશ્યકતા છે.

આગળનાં પ્રકરણોમાં જેની વિગત વિસ્તૃત નોંધ કરી છે તે નાટકનું વિવેચન સાવ જ અભાવ ગ્રસ્ત નથી થયું એમ મારું માનવું છે. નાટકનું વિવેચન અનેક બાજુએથી થયું છે. નાટકને માત્ર કૃતિ, સિદ્ધાંત જ નહીં પ્રસ્તુતિના માધ્યમ કે સંશોધનના વિષય લેખે પણ આપણે તપાસ્યું છે. નાટકનું સ્વરૂપ બધી જ બાજુઓથી તેના સૌંદર્યને પ્રગટાવતું રહ્યું છે તેનો આનંદ વ્યક્ત કરું છું. પરંતુ – વિવેચને નાટકને દિશા દર્શાવી હોય તેવું હજી આપણે ત્યાં થયું નથી. આપણી નાટ્યવિવેચના નાટકની પાછળ ચાલી છે. ચાલતી રહી છે. નાટક આજે છે તેને જ સમજતી – સમજવાનો પ્રયત્ન કરતી આગળ વધી રહી છે પણ નાટકનીય આગળ જઈને નાટકને નવીન દિશા ચીંધવાનું કર્મ નથી કરી શકી. નાટકનું સ્વરૂપ આજે તો ઘણું આગળ નીકળી ગયું છે. વિવેચન તેની પાછળ દોડી રહ્યું છે. આજના નવા તખ્તા સાથે સતત જોડાઈને સમીક્ષા કરનારા કોઈ નાટકનાં સર્વાંગની સાચી સમીક્ષા કરી શકે.

પરિશિષ્ટ : ૧ નાટ્યવિદ્યાના પાઠ્યપુસ્તકો :

સ્વાતંત્ર્યોત્તર યુગમાં નાટક ઘણી રીતે બદલાય છે. નાટકના વિવિધ પરિમાણો અને શક્યતાઓ ખૂલતાં સિદ્ધ થતાં આપણે પામીએ છીએ તેમાં એક મહત્ત્વનું પરિબળ 'નાટ્યશિક્ષણ' પણ છે. એમ.એસ. યુનિવર્સિટીમાં નાટકનો અભ્યાસક્રમ દાખલ થાય છે તે પૂર્વે અમદાવાદમાં ગુજરાત વિદ્યાસભા દ્વારા નાટ્ય તાલીમનો આરંભ થઈ ચૂક્યો હતો. આ ડિપ્લોમા અને ડિગ્રીના અભ્યાસક્રમોને સામગ્રી પૂરી પાડવા માટે સંદર્ભપુસ્તકોની જે આવશ્યકતા ઊભી થઈ તેને પૂરી પાડવા નાટકનાં વિવિધ અંગોને, પ્રવિધિને, પ્રસ્તુતિ વિશે વ્યવહારુ અને શાસ્ત્રીય જ્ઞાન આપતાં પુસ્તકો લખાયાં. આ પુસ્તકોમાં નાટકના સ્વરૂપ વિશે તેની રંગભૂમિ પ્રસ્તુતિ વિશે, પ્રયોગશિલ્પ વિશે અભ્યાસપૂર્ણ માહિતી પૂરી પાડવા જશવંત ઠાકર, નંદકુમાર પાઠક, કૃષ્ણકાન્ત કડકિયા, જનક દવે, યશવંત કેળકર, મહેશ ચંપકલાલ શાહ આદિ અનેક લેખકો દ્વારા પુસ્તકો લખાય છે. ચંદ્રવદન મહેતાનાં ઘણાં વ્યાખ્યાનો નાટ્યવિદ્યાના વિદ્યાર્થીઓ સમક્ષ પ્રસ્તુત થયાં હતાં. એ સહુ નાટ્યશિક્ષાનાં સંદર્ભપુસ્તકો હોવાથી ને તેમાં નાટ્યની સમીક્ષા નહીં હોવાથી તેને અહીં વિશેષ રીતે ધ્યાનમાં નથી લીધાં. અલબત્ત નાટક સાથે જોડાયેલા હોવાથી ને નાટકના સ્વરૂપ અને પ્રયોગ અંગેની ઘણી બધી માહિતી પૂરી પાડતાં હોવાથી આ પુસ્તકો પ્રત્યે આકર્ષણ અવશ્ય થયું હતું.

ગુજરાતી સાહિત્યમાં નાટ્યશિક્ષા કે તાલીમને લગતાં પુસ્તકો લખાવાનો આરંભ તો રણછોડભાઈ ઉદયરામના ૧૮૯૦માં પ્રકાશિત થયેલા 'નાટ્યપ્રકાશ'થી થઈ જાય છે. 'નાટ્યપ્રકાશ' ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર પછી નાટક વિશે કે નાટ્યશાસ્ત્રના ભાષ્ય નિમિત્તે લખાયેલાં પુસ્તકોનો આધાર લઈ એક શાસ્ત્રીય સમજ વિકસાવે છે. ભરત નાટ્યશાસ્ત્રના અનુવાદો તો એ પછી ઘણા થયા છે પણ પૂર્વ અને પશ્ચિમના નાટ્યવિચારનું સંકલન કરી આપણો ભારતીય મત કેટલો વિશિષ્ટ છે તેની શોધ કરતો ગ્રંથ 'નાટ્યપ્રકાશ' છે. એ વાત આપણે ભૂલવી ન જોઈએ

રણછોડભાઈ ઉદયરામ દવે નાટકના જ પિતા નથી, નાટકની શાસ્ત્રીય વિચારણામાં પણ તેમનો પહેલો જ સ્પર્શ થયો છે. 'નાટ્યવિદ્યા' – નાટ્યશિક્ષાનાં પુસ્તકોમાં પછી ૧૯૩૦ સુધી બીજું કોઈ જણાતું નથી. ૧૯૩૦માં નરસિંહરાવ ભોળાનાથ દિવેટિયા 'અભિનયકલા' નામનું અભિનયની સમજણ નાટ્યશાસ્ત્રને આધારે આપતું પુસ્તક આપે છે. ભલે નાટકના અભ્યાસીઓના ધ્યાનમાં આ પુસ્તક ન આવ્યું હોય પણ તેનું મહત્ત્વ નાટ્ય સંદર્ભમાં ઘણું છે. 'નાટ્યપ્રકાશ' કે 'અભિનયકલા' નાટકની શાસ્ત્રીય બાજુઓને સ્પર્શે છે તો ૧૯૩૮માં પ્રગટ થયેલું ફિરોજશાહ મહેતાનું 'ઍક્ટિંગના હુન્નરનું વહેવારુ શિક્ષણ' નાટકના વ્યવહારુ – પ્રાયોગિક પાસાને સ્પર્શતું હોવાથી ધ્યાન ખેંચે છે. ફિરોજશાહ મહેતાના આ પુસ્તકથી નાટ્યાભિનયના વ્યવહારુ શિક્ષણની શરૂઆત થાય છે. ફિરોજશાહ મહેતા આ પુસ્તકમાં અભિનયના ભરત મુનિ કથિત ચાર ભેદોની વાત કરીને માત્ર આંગિક અભિનય વિશે જ ચર્ચા કરવા માંગે છે તેમ સૂચવ્યું છે. અંગ્રેજી 'ઍક્ટિંગ' અને આપણા 'અભિનય'માં બહુ મોટો તફાવત છે. ભરત મુનિના 'અભિનય'નો વ્યાપ આખીય રંગભૂમિને સ્પર્શે છે. 'ઍક્ટિંગ' માત્ર આંગિક અભિનયને જ ચીંધે છે. આ પુસ્તકમાં લેખકે પ્રકાશયોજના, સંગીત, ગીત, મેકપ, સંનિવેશ, પડદા આદિ અનેક બાજુથી પ્રસ્તુતિને સ્પર્શતી બાબતોનો સોદાહરણ વિચાર કર્યો છે. 'નાટક ભજવતાં પહેલાં' ૧૯૫૯માં ધનસુખલાલ મહેતા લખે છે. આ પુસ્તક પણ નાટક ભજવતાં પહેલાં કેવી તૈયારી કરવી જોઈએ તેનું આદર્શ પુસ્તક છે. અભિનય કરતી વખતે શું તૈયારી રાખવી, કેવી કસરતો આદિ કરવી, માનસિક રીતે તૈયાર થવું તેની વિશિષ્ટ માહિતી 'નાટક ભજવતાં પહેલાં' એ પુસ્તકમાંથી મળે છે. આ જ શીર્ષક સાથે નાની બે પરિચય પુસ્તિકાઓ એક ચંદ્રવદન મહેતાની અને બીજી ચુનિલાલ મડિયાની પ્રગટ થાય છે. બંને પુસ્તિકાઓ નાટકના વિચારથી માંડીને નાટકની પ્રસ્તુતી સુધીના વિસ્તારને આવરી લઈ નાટ્યપ્રયોજક – નિર્માતા, દિગ્દર્શક, અભિનેતા અને નેપથ્ય કલાકારોએ કઈ રીતે નાટકને અભિમુખ થવું તેની ટૂંકમાં પણ નોંધપાત્ર ચર્ચા કરી છે. જોકે આ દરમિયાન જશવંત ઠાકર, ધનંજ્ય ઠાકર, નંદકુમાર પાઠક, જનક દવે, યશવંત કેળકર આદિ નાટ્યાચાર્યો પાસેથી ઘણાં જ મહત્ત્વના પુસ્તકો મળે છે. જે નાટકના શાસ્ત્રીય અને વ્યવહારુ પરિણામોને સુપેરે ખોલી આપે છે. અભિનયની શિક્ષા અને દીક્ષા પામનારો નટ અભિનેતા નાટકનાં સર્વાંગને પામી શ્રેષ્ઠ અભિનય સુધી પહોંચી અનેકોનાં હૃદય પર રાજ કરવા તત્પર બને છે. જશવંત ઠાકર 'નાટકને માંડવે' સિવાયનાં પુસ્તકોમાં મહદંશે નાટ્યવિદ્યાના વિદ્યાર્થીઓને જ્ઞાન સંપાદન કરાવે તેવાં પુસ્તકો આપે છે. 'નાટ્યશિક્ષણનાં મૂળ તત્ત્વો' પુસ્તકમાં ચંદ્રવદન મહેતા આરંભમાં નોંધ કરે છે કે 'નાટ્યસાહિત્ય ઉપર ઘણાં પુસ્તકો છે. પણ અભ્યાસને માટે

ગુજરાતીમાં આ પહેલું જ પુસ્તક છે.' અભ્યાસ યોગ્ય પાઠ્યપુસ્તકને યોગ્ય પુસ્તકોમાં આ પ્રથમ છે. આ પછી અન્ય પુસ્તકો લખાયાં છે. આ પુસ્તકમાં જશવંત ઠાકર નાટકના જન્મથી માંડીને નાટ્યસંગ્રહ, નાટ્યગૃહની ભારતમાં ઉત્ક્રાંતિ, અભિનય વાચિક, આંગિક, આહાર્ય ને સાત્ત્વિકની શાસ્ત્રીય અને અનુભવસિદ્ધ ચર્ચા કરે છે. આ ઓગણીસ પ્રકરણોમાં ભરત નાટ્યશાસ્ત્રનો તથા અન્ય પાશ્ચાત્ય ચિંતકોના મતોનો આધાર લઈ નાટકના મૂળભૂત સિદ્ધાંતોને તારવી અને નાટકના અભ્યાસીઓનો પ્રાથમિક અભ્યાસક્રમ તૈયાર કર્યો છે. જશવંત ઠાકરનું જ બીજું પુસ્તક 'નાટ્યપ્રયોગશિલ્પ' પણ મહારાજા સયાજીરાવ ગાયકવાડ વિશ્વવિદ્યાલયે પ્રકાશિત કર્યું છે. 'નાટ્યપ્રયોગશિલ્પ'માં નાટકની પ્રસ્તુતિ સુધીના ક્રિયાકલાપને નોંધ્યો છે. કોઈ પણ નાટક ભજવવાની તૈયારી કરતાં પૂર્વે અને પછી શું શું કરવું ઘટે તેની પ્રાયોગિક સૂચના – માર્ગદર્શન આ પુસ્તક આપે છે. આ 'નાટ્યપ્રયોગશિલ્પ' પુસ્તકમાં કોઈ એક નાટકના પ્રયોગ-શિલ્પની ચર્ચા નથી પરંતુ નાટકની પૂર્વ તૈયારી કઈ રીતે કરવી તેનું અનુભવસિદ્ધ દૃષ્ટિએ થયેલું આલેખન છે. જશવંત ઠાકર એક નાની પુસ્તિકા દ્વારા સર્જનાત્મક અભિનયની પ્રણાલિના સર્જક સ્ટાનિસ્લાવસ્કીનો પરિચય કરાવે છે. નંદકુમાર પાઠકનાં બે પુસ્તકો પણ નાટ્યશિક્ષણના સંદર્ભમાં બહુ ખપનાં છે. ધનંજય ઠાકરના નાટ્યલેખન તથા નાટ્યપ્રયોગના મૂલ્યાંકનનું માર્ગદર્શન કરતાં પુસ્તકો પણ ધ્યાનપાત્ર છે.

મહેશ ચંપકલાલ શાહના શોધ નિબંધો પ્રકાશિત થયા છે. ભરત નાટ્યશાસ્ત્રનો ગહન અભ્યાસ કરી સૂક્ષ્મતા અને ચીવટથી નાટ્યશાસ્ત્રની બારીકીઓને ખોલી જન સામાન્ય તરફ પ્રકાશિત કરી છે. 'ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર : અભિનય' નાટ્યપ્રયોગ તથા આધુનિક સંદર્ભ જેવાં પુસ્તકોમાં તેમણે નાટ્યશાસ્ત્રનો તલસ્પર્શી પરિચય કરાવ્યો છે. 'ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર : અભિનય' એ પુસ્તકમાં ભરતમુનિની અભિનય વિભાવનાને સ્પષ્ટ કરી આપવા વિવિધ સંસ્કૃત નાટકોમાંથી ઉદાહરણો આપ્યાં છે. આ ઉપરાંત અભિનયના બે અન્ય પ્રકારો 'સામાન્ય અભિનય' તથા 'ચિત્રાભિનય' વિશે પણ ઉદાહરણ સાથે માહિતી આપી છે. 'ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર : નાટ્યપ્રયોગ' એ પુસ્તકમાં નાટ્યગૃહના ભેદ-ઉપભેદ, વિકૃષ્ટ મધ્યમ નાટ્યગૃહના રંગપીઠ, રંગશીર્ષ, મત્તવારણી વગેરે વિવિધ અંગઉપાંગો તથા તેની બાંધણીના વિવિધ તબક્કાઓ ઉપરાંત ચતુરસ્ત્ર અને પ્રશ્નનાટ્યગૃહ વિશે માહિતી આપવામાં આવી છે. નેપથ્ય વિધિ અંતરાગ પુસ્તકરચના, અલંકાર, અંગરચના તથા સંજીવ નેપથ્ય વિધાન સમજાવી સૂત્રધાર, સ્થાપક અને પારિપાર્શ્વિક નટ, નટી, નાટ્યકાર તેમજ નાટ્યપ્રયોગના અન્ય શિલ્પીઓથી મુક્ત નાટ્યવૃંદ વિશે વિગતવાર ચર્ચા કરવામાં આવી છે. પૂર્વરંગ, કક્ષાવિભાગ, ધ્રુવાગાન, આકાશવચન –

આત્મગત – જનાન્તિક જેવી નાટ્યોક્તિઓ પ્રવૃત્તિવિધાન, નાટ્યવૃત્તિ તથા લોકધર્મી અને નાટ્યધર્મી જેવી નાટ્યરૂઢિઓ વિવિધ સંસ્કૃત નાટકોમાંથી ઉદાહરણો આપી સ્પષ્ટ કરવામાં આવી છે. સિદ્ધિનું સ્વરૂપ, તેના પ્રકારો, સુમનસ્ પ્રેક્ષક તથા પ્રાશ્નિક, નાટ્યસ્પર્ધા અને પુરસ્કાર ઉપરાંત પતાકાનિર્ણય વિશે માહિતી આપી છે. 'ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર : આધુનિક સંદર્ભ' એ પુસ્તકમાં નાટ્યશાસ્ત્રની આધુનિક સાર્થકતા સિદ્ધ કરી આપવા ભરત અને એરિસ્ટોટલની નાટ્ય વિચારણામાં રહેલા સામ્ય-વૈષમ્યની ચર્ચા કરી છે. નાટકનાં વિવિધ તત્ત્વો-વસ્તુવિધાન, પાત્ર, પદાવલિ, દશ્યતા વગેરે સંબંધી ભરત અને અરિસ્ટોટલના વિચારો પહેલા જુદા જુદા દર્શાવી પછી તેમાં રહેલા સામ્ય અને વૈષમ્યની છણાવટ કરવામાં આવી છે. કેથાર્સિસ અને કરુણરસની તુલના દ્વારા ટ્રેજેડીના આસ્વાદ સંબંધી પાશ્ચાત્ય અને ભારતીય દષ્ટિકોણ સ્પષ્ટ કરી આપવામાં આવ્યો છે. ભરતમુનિની અભિનય વિચારણા અને પૅકિંગ ઑપેરા, નોહ અને કાબુકીની અભિનય પરંપરાની તુલના કરી છે. ત્રીજા પ્રકરણમાં ભરતે પ્રયોજેલા 'અભિનય' શબ્દના આધુનિક પર્યાયો દર્શાવી, આધુનિક રંગમંચ પર અભિનયનું સ્વરૂપ સમજાવી આધુનિક અભિનય પંથોનાં વિવિધ લક્ષણો ભરતની અભિનય વિચારણામાં કયા સ્વરૂપે મળે છે તે ભરત અને સ્ટાનિસ્લાવસ્કી, ભરત અને મેયર હોલ્ડ, ભરત અને બ્રેખ્ત તથા ભરત અને ગ્રોટોવસ્કીની તુલના દ્વારા સ્પષ્ટ કરી આપવામાં આવ્યું છે.

મહેશ ચંપકલાલ શાહનાં આ પુસ્તકો નાટ્યવિદ્યાના સ્નાતક કક્ષાના વિદ્યાર્થીઓને ધ્યાનમાં રાખી લખવામાં આવ્યાં છે. તેમનું એક વિશેષ પુસ્તક 'પ્રત અને પ્રયોગ'માં નાટ્ય સમીક્ષા છે. તેમનું માનવું છે કે 'પ્રત'માં રંગભૂમિ ક્ષમતા હોય કે ન હોય તેના પ્રયોગમાં દિગ્દર્શક જ મહત્ત્વનો ભાગ ભજવતો હોય છે. નવલકથા કે વાર્તાના મંચનો થાય છે. આત્મકથા કે પત્રોના મંચનમાં વાંધો નથી આવતો. તેથી તેમણે પ્રતમાં રંગભૂમિ ક્ષમતા શોધતા સમીક્ષકોને આ એક નવી દિશા ચીંધી છે.

ચંદ્રવદન મહેતા નાટ્યવિદ્યાના અધ્યાપક પણ રહી ચૂક્યા છે. તેમણે આપેલાં વિવિધ વ્યાખ્યાનોમાં જાપાનની રંગભૂમિ, અમેરિકન રંગભૂમિ આદિ પુસ્તકોની સાથે 'નાટક ભજવતાં...' નામની પુસ્તિકા આપી છે. ચંદ્રવદન મહેતા નાટકની સમીક્ષાના હેતુથી નાટકની ચર્ચા કરતા નથી. 'નાટક ભજવતાં' એ પુસ્તિકા નાટ્યના ક્ષેત્રમાં વિકસવા ઇચ્છતા અભિનેતાઓને માર્ગદર્શન કરતું પુસ્તક છે. ચંદ્રવદન મહેતાએ આ પુસ્તકમાં નાટક સાથે જોડાયેલી તમામ બાબતોનું ૧૧ ખંડમાં વિભાજન કરી ચર્ચા કરી છે. 'નાટકશાળા' કેવી અને ક્યાં હોવી જોઈએ તેના આદર્શની ચર્ચા કરી છે. 'નાટક' કેવું પસંદ કરવું અને તેને રંગભૂમિક્ષમ બનાવવા શું કરવું જોઈએ,

નાટકના હાર્દને સમજી, લોકોની મનપસંદગીનો ખ્યાલ કરી નાટક પસંદ કરવું જોઈએ. નાટકની પસંદગી પછી પાઠવહેંચણી, પછી તાલીમના ખંડમાં પાઠ, અભ્યાસ અને રિહર્સલ આદિ બાબતો વિશે વિગતપૂર્ણ રીતે નોંધ કરી છે. રિહર્સલ કઈ રીતે કરવાં, રિહર્સલના પ્રકારો વિશે પણ તેમણે અહીં ચર્ચા કરી છે. 'અભિનય' કેવા પ્રકારનો હોવો જોઈએ તે ભરત નાટ્યશાસ્ત્રના આધારે કહ્યું છે. ચંદ્રવદન મહેતા નટ અને પાત્ર વચ્ચેના સંબંધની ચર્ચા કરે છે. અન્ય વિદ્વાનોના મતની ચર્ચા કરી ચંદ્રવદન મહેતા કહે છે કે 'જરૂર પાત્રમય થવું, તન્મયતા સાધવી, આખરનો દોર, છેવટની ચાવી, પોતાના હાથમાં રાખવાં – એટલા સભાન ન રહીએ તો નાટકશાળામાં આગ લાગે ત્યારે બધા જ બહાર દોડ્યા જાય અને આપણે બળતા જ રહીએ.' (પૃ. ૨૩ નાટક ભજવતાં) ચં. ચી. મહેતાએ અભિનયમાં તાટસ્થ્યપૂર્ણ તન્મયતા દાખવવી તેવું કહ્યું છે. 'રંગશાસ્ત્ર' તખ્તાનો કસબ એ ખંડમાં સ્ટેજ ટેક્નિક વિશે સ્પષ્ટતા કરે છે. અવાજ અને અન્ય આંગિક અભિનયની સચોટતા સિદ્ધ કરવા 'થોડી કસરતો' બતાવી છે. પ્રાણાયામ અને પાત્ર પરિસ્થિતિને સમજવા માટે કેટલીક માનસિક કસરતોની પણ ચર્ચા અહીં કરી છે. 'સંગીત' વિશે તેમનું કહેવું છે, 'મૂળ વાઙ્ગ્યાપારમાં નડે નહીં, અને ક્યાંક ભાવને પોષક હોય તો અનુસરે એવું સંગીત બેશક નાટકના પ્રાણને પોષે' (એજન પૃ.૨૯) પરદા ભભક અને રોશની વિશે – મૂળ વસ્તુ નાટકના હાર્દની છે. રોશની, પોશાક, ઠાઠ નાટકના હાર્દને લક્ષમાં રાખી યોજાવાં જોઈએ. સાદાઈથી પણ ધાર્યાં પરિણામ લાવી શકાય છે.' (એજન પૃ.૩૧) મેકપ, રંગકરણ અને વેશભૂષા પણ યોગ્ય રીતનાં થવાં જોઈએ, તેમ કહે છે. ચિતારા, સુથાર, દરજી, પાઠક યાને પ્રોમ્પટરની પણ આવશ્યકતા નાટકશાળામાં હંમેશ રહે છે.

ચંદ્રવદન મહેતા નાટ્યના અનુભવી કર્મશીલ છે. તેમનું માર્ગદર્શન યોગ્ય રીતે જ દિશા દેખાડે છે. છતાં અહીં બહુ ટૂંકમાં આ બધી વાત થઈ છે. ખાસ તો ધ્યાન ખેંચે છે આ પુસ્તિકાની શૈલી. સહજ વાતચીતની રીતે આખીય ચર્ચા ચાલે છે. નાટક ભજવતાં પહેલાં આટલી વ્યાવહારિકતા – ઔપચારિતા પૂરી કરવી પડે. આ પુસ્તિકામાં નાટકનાં બધાં જ પરિમાણોને સ્પર્શીને ચર્ચા થઈ છે.

નંદકુમાર પાઠકે પણ નાટ્યવિદ્યાના વિદ્યાર્થીઓને કામમાં આવે એ માટે બે પુસ્તકો આપ્યાં છે. 'એકાંકી સ્વરૂપ અને સાહિત્ય', તથા 'પાશ્ચાત્ય નાટ્યસાહિત્યનાં સ્વરૂપો' જેવાં પુસ્તકોમાં તેમની નાટક વિશેની વિવેચના સંગૃહીત થઈ છે. આમ એક રીતે તો આ પુસ્તકો નાટ્યશિક્ષણના સંદર્ભ પુસ્તકની ગરજ સારે તેવાં છે. 'એકાંકી સ્વરૂપ અને સાહિત્ય' પુસ્તકમાં નંદકુમાર પાઠકે એકાંકીના આરંભ-ઉદ્ભવથી લઈને પૂર્ણ સ્વરૂપ સુધીના વિકાસની ચર્ચા કરી છે. સાત પ્રકરણમાં તેમણે

સંસ્કૃત સાહિત્યમાં એકાંકી, પાશ્ચાત્ય દેશોમાં એકાંકી : ઉત્પત્તિ અને વિકાસ, એકાંકી : સંવિધાન, કલા અને કસબ, તખ્તાનું તંત્ર, ગુજરાતી એકાંકીના વિકાસની રૂપરેખા, એકાંકી અને રેડિયો નાટિકા, ભગિની ભાષાઓમાં એકાંકી : 'ટૂંકી નોંધ' જેટલો વ્યાપ સમાવ્યો.

સંસ્કૃત લઘુ નાટકોના પ્રકારો, ભેદો વિશે સ્પષ્ટતા કરી છે. ભાણ, વીથી, ઉત્સૃષ્ટિકાંક, વ્યાયોગ, પ્રહસન જેવાં સંસ્કૃત લઘુ નાટકોનું સામ્ય એકાંકી સાથે છે. પરંતુ આજના એકાંકી અને સંસ્કૃત એકાંકી વચ્ચે ભેદ છે. 'આજનું એકાંકી અનેકાંકી પરથી આવ્યું છે એ સ્પષ્ટ છે પરંતુ સંસ્કૃત એકાંકી પરત્વે એવું સ્પષ્ટ વિધાન થઈ શકે એમ નથી.' (પૃ. ૫ એકાંકી : સ્વરૂપ અને સાહિત્ય) પાશ્ચાત્ય લઘુનાટકો મિરેકલ, મિસ્ટીઝ અને મોરાલિટીઝ પ્લે, કર્ટન રેઈઝર આદિને એકાંકીનું ઉત્પત્તિ સ્થાન માનવામાં આવ્યા છે. આ પુસ્તકમાં એકાંકીના સ્વરૂપવિકાસ અને અન્ય ભાષાઓમાં પણ એકાંકીનો વિકાસ ધ્યાનમાં લેવાયો છે. નંદકુમાર પાઠકે ઘણી મહેનત કરીને આ સ્વરૂપવિચાર કર્યો છે. અલબત્ત, આ પુસ્તક આમ તો નાટ્યશિક્ષણના – નાટ્ય તાલિમાર્થિઓના પાઠ્યપુસ્તક સમું છે. 'પાશ્ચાત્ય નાટ્યસાહિત્યનાં સ્વરૂપો' ટ્રેજેડી અને કોમેડી વિશે અભ્યાસપૂર્ણ સંદર્ભ સંગ્રહ છે. શ્રી નંદકુમાર પાઠકે 'નાટક અને રંગભૂમિના કેટલાક પ્રશ્નો વિશે ચર્ચા કરી છે તેમાં 'નાટકની એક શરત એની ભજવણી તખ્તા પર થતો એનો પ્રયોગ'ને મહત્ત્વનો માને છે. નાટકના સ્વરૂપ, પાત્ર, પરિસ્થિતિ, કથાવસ્તુ આદિ વિષે તેમણે ઘણી જ ઉપકારક અભ્યાસ યોગ્ય ચર્ચા છેડી છે. આ દીર્ઘ લેખમાં નાટકનાં વિવિધ અંગો વિશે અને નાટક તથા સાહિત્ય કે નાટકનાં માધ્યમ વિશે પણ રસપ્રદ ચર્ચા ચલાવી છે. 'નાટક પાત્રોક્તિ સારા સંવાદમાં રજૂ થતી વાણીની રચના હોવાથી ભાષા. પ્રત્યાયન માટેનું મુખ્ય માધ્યમ છે પણ ભાષા ઉપરાંત અભિવ્યક્તિનાં બીજાં માધ્યમો પણ નાટકમાં એની રજૂઆત દ્વારા આવતાં હોવાથી ભાષા ગૌણ બની જાય છે.' (પૃ. ૨૪. પાશ્ચાત્ય નાટ્ય સાહિત્યનાં સ્વરૂપો) નંદકુમાર પાઠક નાટકને સાહિત્યસ્વરૂપ માને છે. 'તખ્તાનું તંત્ર' તો નાટકનાસાહિત્યિક સ્વરૂપને અભિવ્યક્ત થવા માટેનું માધ્યમ છે તેમ માને છે. વિવેચકો હંમેશાં ભજવાતાં નાટકોમાં નટ, દિગ્દર્શક, પ્રયોજક-નિર્માતાનાં જ કર્તૃત્વને ધ્યાનમાં લે છે લેખક-નાટ્યકારને ધ્યાનમાં લેતો નથી ત્યારે 'પ્રેક્ષકનું ધ્યાન આમ નાટકના મુખ્ય તત્ત્વ-ભાષા-શબ્દ પરથી ખસી જાય છે.' તેમ નોંધ્યા પછી તેમણે સાહિત્યિક અને નાટ્યાત્મક-સ્વરૂપમાં સમતુલા સ્થાપવી આવશ્યક છે તેમ કહ્યું છે. 'નાટક લિટરરી ફોર્મ છે એ જેટલું સાચું છે તેટલું એને થિયેટ્રિકલ ફોર્મ છે એ પણ એટલું જ સાચું છે. મુખ્ય પ્રશ્ન સમતુલાનો છે. આ સમતુલા નાટકકારે નાટક લખતી વેળા જાળવવાની છે, દિગ્દર્શન કરતા દિગ્દર્શકે જાળવવાની:છે, અભિનય કરતાં

નટે જાળવવાની છે. અને વિવેચન કરતાં વિવેચકે જાળવવાની છે.' (પૃ. ૨૫ એજન) નાટકના આકાર અને અંતસ્તત્વ વિશે વાત કરતાં તેમણે 'નાટક એ પરલક્ષી સાહિત્ય સ્વરૂપ છે. એ પ્રયોગલક્ષી છે. લોકભોગ્ય છે એમાં લેખકનું અર્થઘટન હોય. દિગ્દર્શકનું અર્થઘટન હોય. નટનું અર્થઘટન હોય આ ઉપરાંત પ્રેક્ષકનું પોતાનું અર્થઘટન હોય.' (પૃ. ૨૬ એજન.)

નંદકુમાર પાઠકે આ લેખમાં નાટકની વિવિધ પદ્ધતિઓ પ્રકૃતિવાદી, વાસ્તવવાદી, સૂચનાત્મક, રંગદર્શી, અતિરંજિત આદિની પ્રસ્તુતતા વિશે ટૂંકમાં ચર્ચા કરી છે. પ્રણાલિકા અને નવા પ્રયોગો વચ્ચેની ભેદરેખાને તેમણે સ્પષ્ટ કરી આપી છે. 'એપીક થિયેટર', 'ધી થિયેટર ઑફ ધી ઍબ્સર્ડ', 'ધી થિયેટર ઑફ ક્યુઅલ્ટી' જેવાં અને બીજાં આંદોલનોના ફળરૂપ જે નાટકો મળે છે એ નાટકોની આયોજનકલા નૂતન અને પરંપરા વિરોધી છે. નાટકના સ્થાપિત કલાસિદ્ધાંતો અહીં મળતા નથી. સંવાદનો રૂઢિગત ખ્યાલ અહીં કામમાં આવતો નથી. પાત્રાલેખનની કોઈ ચોક્કસ ભૂમિકા મળતી નથી, વસ્તુ નથી, વસ્તુ વિકાસ નથી... (પૃ. ૩૫ એજન.)

નંદકુમાર પાઠક નાટકના સ્વરૂપ સર્જકની ચેતના, પ્રણાલિકા, નાટકની વિવિધ યુક્તિ-પ્રયુક્તિઓ આદિની ચર્ચા કરતા આ લેખમાં આયોજન અને માધ્યમ વચ્ચેના સંઘર્ષોમાંથી નાટકનો ઇતિહાસ – નાટ્યસ્વરૂપોનો ઇતિહાસ ઘડાયો છે તેમ નોંધીને ટ્રેજેડી અને કૉમેડીના વિવિધ રૂપો વિશે વિસ્તારપૂર્વક આલેખન કરે છે. ટ્રેજેડી અને કૉમેડી વિશે તેમણે જે ચર્ચા કરી છે તે અભ્યાસીઓને ઉપયોગી થાય તેવી છે. નંદકુમાર પાઠક નાટ્યસમીક્ષામાં ખાસ તો સ્વરૂપ ચર્ચા કરે છે. તેમનાં આ બે પુસ્તકમાં મહદ્અંશે નાટકના પ્રકારો વિશેની સ્વરૂપલક્ષી વિવેચના છે.

ચંદ્રકાંત ઠક્કરનું એક પુસ્તક પણ અહીં નોંધવા જેવું છે. 'નાટક – લેખકથી પ્રેક્ષક સુધી' આ પુસ્તક નાટકનાં અભ્યાસી વિદ્યાર્થીઓને માર્ગદર્શક પુરવાર થાય તેવું છે. નાટક લખાય છે ત્યાંથી ભજવાય છે ત્યાં સુધીની વિવિધ પ્રવૃત્તિ વિશે તેમણે વ્યવહારુ માર્ગદર્શન આપવાનો યત્ન કર્યો છે. અહીં ૯ લેખોમાં તેમણે, મહત્ત્વ તાલીમનું, નાટક કોને કહેવાય ? નાટ્યલેખન, પ્રયાણ રંગમંચ તરફ, અભિનેતા અને અભિનય, ઇમ્પ્રોવાઇઝેશન, પ્રાચીન ભારતની નાટ્યકલા, નાટ્યવિવેચન અને કલાકારોએ જાણવા જેવા શબ્દો – એટલા વિષયને વિશે ચર્ચા કરી છે. એક અનુભવી સર્જકને હાથે લખાયેલું આ માર્ગદર્શક પુસ્તક છે. જેમને અભિનેતા-દિગ્દર્શક તરીકે પોતાની કારકિર્દી ઘડવી છે તેમને માટે આ પુસ્તક ઘણું અગત્યનું છે. નાટક ભજવવાની યુક્તિ, પ્રયુક્તિ કે કસરતો, અવાજ માટેની કસરતો આદિની વિસ્તૃત સમજ આ પુસ્તક આપે છે.

નાટ્યવિવેચન અંગે ચંદ્રકાન્ત ઠક્કરનું માનવું છે કે 'વિદ્વાન, અભ્યાસી તેમ

જ તટસ્થ વિવેચકોનો અભાવ છે.' માત્ર ઉત્પલ ભાયાણીને જ તેમણે વિવેચક માન્યા છે, તે સિવાય કોઈ વિવેચક જ નથી. બીજું કારણ વર્તમાનપત્રોનો અભિગમ નાટકો પ્રત્યે માત્ર આર્થિક જ રહ્યો છે અને પ્રેક્ષકોની નાટ્યવિવેચન તરફ ઉદાસીનતા નાટ્યવિવેચન કોઈ વાંચતું જ નથી. ચંદ્રકાન્ત ઠક્કર નાટ્યવિવેચનનું મહત્ત્વ માત્ર કયું નાટક જોવા જેવું છે તેનું માર્ગદર્શન કરે તેટલું જ છે એમ માને છે. ચન્દ્રકાન્ત ઠક્કર સમીક્ષા નથી કરતા પરંતુ નાટ્ય પૂર્વેની તૈયારી કે અભિનેતા થવા પૂર્વે જે આવશ્યક હોય તે બાબતોનું માર્ગદર્શન કરે છે. આ ઉપરાંત નાટ્યવિદ્યા – શિક્ષણને ઉપકારક અન્ય પ્રાધ્યાપક – લેખમાં જનક દવે, યસવંત કેળકર, ચંદ્રવદન મહેતા, માર્કન્ડ ભટ્ટ આદિનાં પુસ્તકો નોંધપાત્ર છે. નાટ્યવિદ્યાનું માર્ગદર્શન કરતાં આ સહુ પુસ્તકોથી ય કદાચ ભવિષ્યની નાટ્યસમીક્ષાનાં ધોરણો ઘડાય તેવી અપેક્ષા છે.

પરિશિષ્ટ : ૨ નાટકનો ઇતિહાસ અને સંશોધન

નાટકના સ્વરૂપને માત્ર પ્રત કે પ્રયોગ જ નહીં પણ ઇતિહાસ અને સંશોધન દૃષ્ટિએ પણ તપાસવામાં આવ્યું છે. નાટકનો અને રંગભૂમિનો ઇતિહાસ લખવાના પ્રયત્નો આપણે ત્યાં ઓછા જ થયા છે. ગુજરાતની રંગભૂમિનો ઇતિહાસ પહેલવહેલો હિરાલાલ કાઝી ગુજરાતની રંગભૂમિથી આપે છે. જોકે તે ખરેખરનો ઇતિહાસ નથી. નાટક ત્યાં પ્રચ્છન્ન રૂપે દેખાય છે. રંગભૂમિ અને નાટ્ય મંડળીઓ તેના કેન્દ્રમાં છે. આપણી ગુજરાતી રંગભૂમિ પછી 'બિનધંધાદારી રંગભૂમિનો ઇતિહાસ' એ ઇતિહાસ લખવાનો સભાન પ્રયત્ન છે. ધનસુખલાલ મહેતાએ આ ઇતિહાસ નાટ્યવિદ્યાના અભ્યાસીઓને કામમાં આવે એ હેતુથી લખ્યો છે. ને છતાં અહીં ગુજરાતી નાટક કરતાં રંગભૂમિ જ મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે. અલબત્ત, જે નાટકો ભજવાયાં છે તેનો ઉલ્લેખ અવશ્ય આ પુસ્તકમાં મળે છે. ધનસુખલાલ મહેતા દ્વારા લખાયેલા આ પુસ્તકમાં આપણી રંગભૂમિ – અવેતન રંગભૂમિ ક્યારે શરૂ થઈ અને તેના વિકાસની તબક્કાવાર માહિતી મળે છે. અમૃત જાનીનું એક નાનકડું પુસ્તક 'આપણી રંગભૂમિ'માં પણ એક નટનાં સંસ્મરણો સાથે જૂની રંગભૂમિના વિવિધ મંડળીઓના આરંભ – સમાપ્તિનો આલેખ મળે છે.

હસમુખ બારાડીનો ઇતિહાસ આ બધામાં ધ્યાનપાત્ર છે. 'ગુજરાતી થિયેટરનો ઇતિહાસ' તેમણે વિશિષ્ટ શૈલીમાં આલેખ્યો છે. પરંતુ ગુજરાતી 'નાટક'નો ઇતિહાસને તેની વિકાસ રેખા મળે છે મહેશ ચોક્સીના 'ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્યના ઉદ્‌ભવ અને વિકાસ' એ પુસ્તકમાં. ઇતિહાસકાર પણ નાટક કે રંગભૂમિ બાબતે સ્થાન નિર્ણય કરતા જ હોય છે. તે દૃષ્ટિએ ઇતિહાસ લેખનમાં પણ સમીક્ષાનો સહેજ સ્પર્શ થતો જ રહે છે. ગોપાસશાસ્ત્રીએ લખેલો 'પારસી રંગભૂમિનો ઇતિહાસ' પણ નોંધપાત્ર છે.

નાટકના સંશોધનમાં વિવિધ રીતે નાટકનું શોધન સંમાર્જન થયું છે. જેમાં કેટલાક સંશોધકોએ નાટકના ઇતિહાસ – વિવેચનને મુખ્ય વિષય બનાવ્યો છે જેમાં

મહેશ ચોક્સીએ 'ગુજરાતી સાહિત્યનાં સ્વાતંત્ર્યોત્તર નાટકો, મફતલાલ ભાવસારે 'ગુજરાતી સાહિત્યમાં એકાંકી : સ્વરૂપ, ઉદ્‌ભવ અને વિકાસ' જેવામાં નાટકોના ઉદ્‌ભવ – વિકાસનું ચિંતન – મૂલ્યાંકન કર્યું છે – તો તુલનાત્મક દૃષ્ટિએ ગુજરાતી અને મરાઠી નાટકોની તુલના કરી છે જગદીશ જે. દવેએ. 'ગુજરાતી અને મરાઠી સામાજિક નાટકોનું તુલનાત્મક અધ્યયન' આ પુસ્તકમાં બંને ભાષાઓના પહેલા સામાજિક નાટકથી માંડીને તેના વિકાસની તબક્કાવાર તુલના તેમણે કરી છે. 'ગુજરાતી અર્વાચીન નાટકોમાં સમાજ નિરૂપણ' એ શોધ નિબંધ પ્રફુલ્લચંદ્ર મહેતાનો છે તે પણ ધ્યાનપાત્ર છે. વિનોદ જોષી 'રેડિયોનાટક : શિલ્પ અને સર્જન' જેવા વિશિષ્ટ વિષયમાં કામ કરે છે તો કનૈયાલાલ શાસ્ત્રી 'પારસીઓનો ગુજરાતી રંગભૂમિમાં ફાળો' એ વિષય પર સંશોધન કરે છે. આ ઉપરાંત મહેશ ચંપકલાલ શાહ 'ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર'નો આધુનિક સંદર્ભ તેમના શોધ પ્રબંધમાં આલેખે છે. નાટક અને રંગભૂમિ વિશે આ રીતે સંશોધનો થયાં છે. આ સંશોધકોમાં આદ્ય જો ગણવા હોય તો રમણીક યાજ્ઞિકને ગણી શકાય. તેમણે 'ધ ઇન્ડિયન થિયેટર' એ વિષય પર સૌથી પહેલા શોધ પ્રબંધ લખ્યો હતો. નાટક સંશોધનથીય સમૃદ્ધ થતું હોય છે. પરંતુ અહીં જે સંશોધકો છે તેમાંથી ભાગ્યે જ કોઈ સંશોધક એ પછી નાટ્યસમીક્ષક તરીકે પ્રગટ થતો જણાય છે.

અભ્યાસ-સામગ્રી

અધ્વર્યુ વિનોદ	ગુજરાતી નાટકોનું ગદ્ય, રંગલોક, યજ્ઞશેષ
કવિ દલપતરામ	મિથ્યાભિમાન
કડકિયા કૃષ્ણકાંત	રૂપિત, રૂપકિત, અભિનિત, શર્વિલક : નાટ્યપ્રયોગ શિલ્પની દૃષ્ટિએ, જસમા : લોકનાટ્યપ્રયોગ શિલ્પની દૃષ્ટિએ
કાજી હીરાલાલ લ.	ગુજરાતની રંગભૂમિ.
ગુજરાતી નાટ્ય શતાબ્દી સમિતિ	ગુજરાતી નાટ્ય શતાબ્દી મહોત્સવ સ્મારક ગ્રંથ ૧૯૫૨
ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ	ગુજરાતી સાહિત્યનો ઇતિહાસ, ગુજરાતી સાહિત્ય કોષ.
ચોકસી મહેશ	ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્યનો ઉદ્ભવ અને વિકાસ
જાની અમૃત	જૂની રંગભૂમિ
ઠક્કર ચંદ્રકાંત	નાટકથી પ્રેક્ષક સુધી
ઠાકર જશવંત	નાટ્યપ્રયોગશિલ્પ, નાટકને માંડવે, નાટ્ય શિક્ષણનાં મૂલતત્વો
ઠાકર ધનંજય	નાટ્યપ્રયોગના મૂલ્યાંકનના સિદ્ધાંતો, નાટ્ય લેખન
ઠાકર ધીરુભાઈ	નાટ્યકળા
ઠાકર ભરતભાઈ	ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજી : એક અધ્યયન.
દવે જગદીશ	ગુજરાતી અને મરાઠી સામાજિક નાટકોનું તુલનાત્મક અધ્યયન
દવે રણછોડભાઈ ઉ.	નાટ્યપ્રકાશ.
દવે નર્મદાશંકર લા.	જૂનું નર્મ ગદ્ય.
દવે જ્યોતીન્દ્ર	વાઙ્મય ચિંતન

દવે ભરત	આપણી રંગભૂમિ
દલાલ જયંતિ	કાયા લાકડાની માયા લૂગડાની, નાટક વિશે
દેસાઈ લવકુમાર	રંગભૂમિ કેનવાસે, શબ્દ કેનવાસે.
દિવેટિયા નરસિંહરાવ	અભિનય કલા.
નૃસિંહ વિભાકર	આત્મનિવેદન.
નારાયણ હેમચંદ્ર	નાટ્યચર્ચા, નાટકતત્વ, કાલિદાસ અને શેક્સપિયરની તુલના.
નીલકંઠ મહીપતરામ	ભવાઈ સંગ્રહ.
પરીખ રસિકલાલ	આકાશ ભાસિત
પાઠક રામનારાયણ વિ.	સાહિત્ય વિમર્શ, આકલન.
પાઠક નંદકુમાર	એકાંકી : સ્વરૂપ અને વિકાસ, પાશ્ચાત્ય નાટ્ય સાહિત્યનાં સ્વરૂપો
પાઠક સરોજ	કર્ટન કૉલ
બક્ષી રામપ્રસાદ	નાટ્યરસ
બારાડી હસમુખ	નાટક સરીખો નાદર હુન્નર, ગુજરાતી થિયેટરનો ઇતિહાસ
ભાયાણી ઉત્પલ	પ્રેક્ષા, દશ્ય ફલક, તર્જની સંકેત, નાટકનો જીવ.
ભાવસાર મફતલાલ	નાટ્યાયન, એકાંકી : સ્વરૂપ અને વિકાસ
મહેતા ધનસુખલાલ કૃ.	નાટ્યવિવેક, નાટક ભજવતાં પહેલાં, બિનધંધાદારી રંગભૂમિનો ઇતિહાસ, બિચારો નાટ્યકાર.
મહેતા ચંદ્રવદન	એકાંકી : ક્યાં કીંવા કેવા ? વાક્, અમેરિકન રંગભૂમિ, જાપાનની રંગભૂમિ, નાટ્યરંગ, નાટ્ય ગઠરિયા, નાટક ભજવતાં...
મહેતા પ્રફુલ્લચંદ્ર	ગુજરાતી નાટકોમાં સામાજિકતા
મહેતા ભરત	નાટ્ય નાન્દી.
મહેતા ફિરોઝશાહ	ઍક્ટિંગના હુન્નરનું વ્યવહારુ શિક્ષણ
મડિયા ચુનિલાલ	ગ્રંથ ગરિમા, નાટક ભજવતાં પહેલાં
માંકડ ડોલરરાય	સંસ્કૃત નાટ્યશાસ્ત્રના વિકાસની રૂપરેખા
યાજ્ઞિક રમણલાલ ક.	નાટક વિશે
રણછોડભાઈ ઉદયરામ શતાબ્દી સમિતિ	રણછોડભાઈ શતાબ્દી સ્મારક ગ્રંથ
રાવળ અનંતરાય	સાહિત્યવિહાર

રાવળ હસમુખભાઈ	નાટ્યસ્વરૂપ
વ્યાસ સતીશ ઘ.	નૂતન નાટ્ય આલેખો, પ્રતિમુખ, આધુનિક એકાંકીઓ, કૃતિરાગ
શાહ મહેશ ચં.	ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર : અભિનય, ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર : પ્રયોગ, ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર : આધુનિક દૃષ્ટિએ, ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર : આહાર્ય, પ્રત અને પ્રયોગ
શેખડીવાળા જશવંત	નાટ્યલોક, સાહિત્યાલેખ
સામાયિકો	સમાલોચક ૧૮૯૬-૯૭
	વસંત ૧૯૨૮
	એતદ્ ૧૯૯૭



નાટક લોકાશ્રિત કલાપ્રકાર છે. નટચમૂ દ્વારા ભજવાય છે ને જનસમુદાય દ્વારા ભોગવાય છે. તેનો મુખ્ય આશય જનરંજનનો રહ્યો છે. આરંભકાળમાં એ જ આશયને મુખ્ય બનાવી લોકરુચિ અનુસાર નાટકો લખવા-ભજવવામાં આવતાં, પરંતુ નાટકની લોકપ્રભાવક અસરને ધ્યાનમાં લઈ વિશ્વમાં નાટકના સંદર્ભે ઘણાં પરિવર્તનો આવ્યાં. નાટકમાં જીવનનો ધબકાર સહુ પહેલાં પ્રગટતો હોય છે. નાટક મંચ પર જિવાતું હોય છે ને પ્રેક્ષકોમાં પણ જિવાતું હોય છે. આથી લોકોમાં કે સમાજમાં જે ઘટના બને તેની સારી-માઠી અસર નાટકમાં દેખાતી. નાટક દ્વારા સમાજનાં દૂષણો સામેનો અભિગમ પણ કેળવાતો, સુધારો પ્રબોધવામાં આવતો. નાટક પર વિશ્વ નાટ્યસમાજોમાં થતી હલચલોની સ્વાભાવિક અસરો પડે છે. આરંભની સાંકેતિક પદ્ધતિએ ભજવાતાં નાટકો પછી વાસ્તવિક શૈલી અને અતિરંજનમાં સરી પડતી રંગભૂમિના વિકાસ-પતનની તવારીખ પણ નાટ્યસમીક્ષકે તપાસવી પડે છે. વિવિધ કલા-આંદોલનોની અસરો નાટક પર પડી. શૂન્યવાદ, અસ્તિત્વવાદ, વાસ્તવવાદ, પ્રગતિવાદ, દાદાવાદ ને ઍબ્સર્ડની અનુભૂતિ કરાવતાં નાટકોને તપાસનારા સમીક્ષકે આ બધા જ પ્રદેશોમાં ગતિ કરવી જ પડે. વિશ્વની રંગભૂમિ સાથે તેમાં થતાં પરિવર્તનો સાથે અનુસંધાન રાખનાર નાટ્યસમીક્ષક જ ઉત્તમ સમીક્ષાઓ આપી શકે એટલું જ નહીં, નાટ્યપ્રકારના વિકાસને મદદરૂપ થઈ શકે તેવાં માર્ગ કે દિશાદર્શક સૂચનો પણ કરી શકે.